

C

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

JANVIER 1955



W. R. VALENTINER : SIMON VAN HERLAM, THE MASTER OF THE MORRISON TRIPTYCH. ¶ E. TIETZE-CONRAD : TITIAN AS A LANDSCAPE PAINTER. ¶ ANDRÉ DE HEVESY : RUBENS ET LA FRANCHE-COMTÉ, PAGE INCONNUE DE SA JEUNESSE. ¶ ROBERT MESURET : JEAN DE TROY. ¶ FISKE KIMBALL : AUTHORSHIP OF THE DECORATION OF THE HOTEL LAUZUN. ¶ BIBLIOGRAPHIE.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFALCH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEGLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MOREY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.
REYNALDO dos SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

SIMON VAN HERLAM THE MASTER OF THE MORRISON TRIPTYCH

I

T is well known that Joos Van Cleve became a member of the Antwerp guild in 1511, but it has not been noted that he had once before been mentioned in the guildlists. He is in all probability identical with the "Joos Van Wezele" who was the year before (1510) entered as pupil of Simon Van Herlam (*de Hollandere*). From the arms of the counties of Mark and Cleve on some of his paintings, and from the fact that his name is given in the guildlist of 1511 and later as Joos Van Cleve, we know that the artist came from the county of Cleve, but this does not necessarily mean the city of Cleve. We have no proof as yet as to the birthplace of the artist.

The close connection with Jan Joost from Calcar who came from Wesel (he is called in one document *Weseliensis*), and with Bartel Bruyn who was also born in Wesel, has been observed. Baldass¹ and Friedländer² have convincingly demonstrated that Joos Van Cleve was a pupil of Jan Joest and helped him in the execution of the Calcar altarpiece (1505-1508) when he was about eighteen years of age. Indeed, some of the female types, with their round faces, in this altarpiece are nearer to Joos Van Cleve than to Jan Joest, whose women in the earlier altarpiece of Palencia have more elongated and less pleasing features. Regarding the relation to Bartel Bruyn, we know that this painter, whose works are often stylistically related to Joos Van Cleve, introduced a self-portrait next to a portrait of the latter in one of his paintings³. That Joos Van Cleve, in the earliest document we know of him in 1510, called himself Joos Van Wesel giving his birthplace instead of the county, but later called himself Joos Van Cleve, is understandable, as the province of Cleve probably meant more to the people of Antwerp than the small city of Wesel,

What has been found out through stylistic observation is therefore confirmed

1. *Joos Van Cleve*, 1925, p. 6.

2. M. J. FRIEDLÄNDER, *Altniederländische Malerei* 1931, IX, p. 61.

3. *Ibid.*, p. 36.

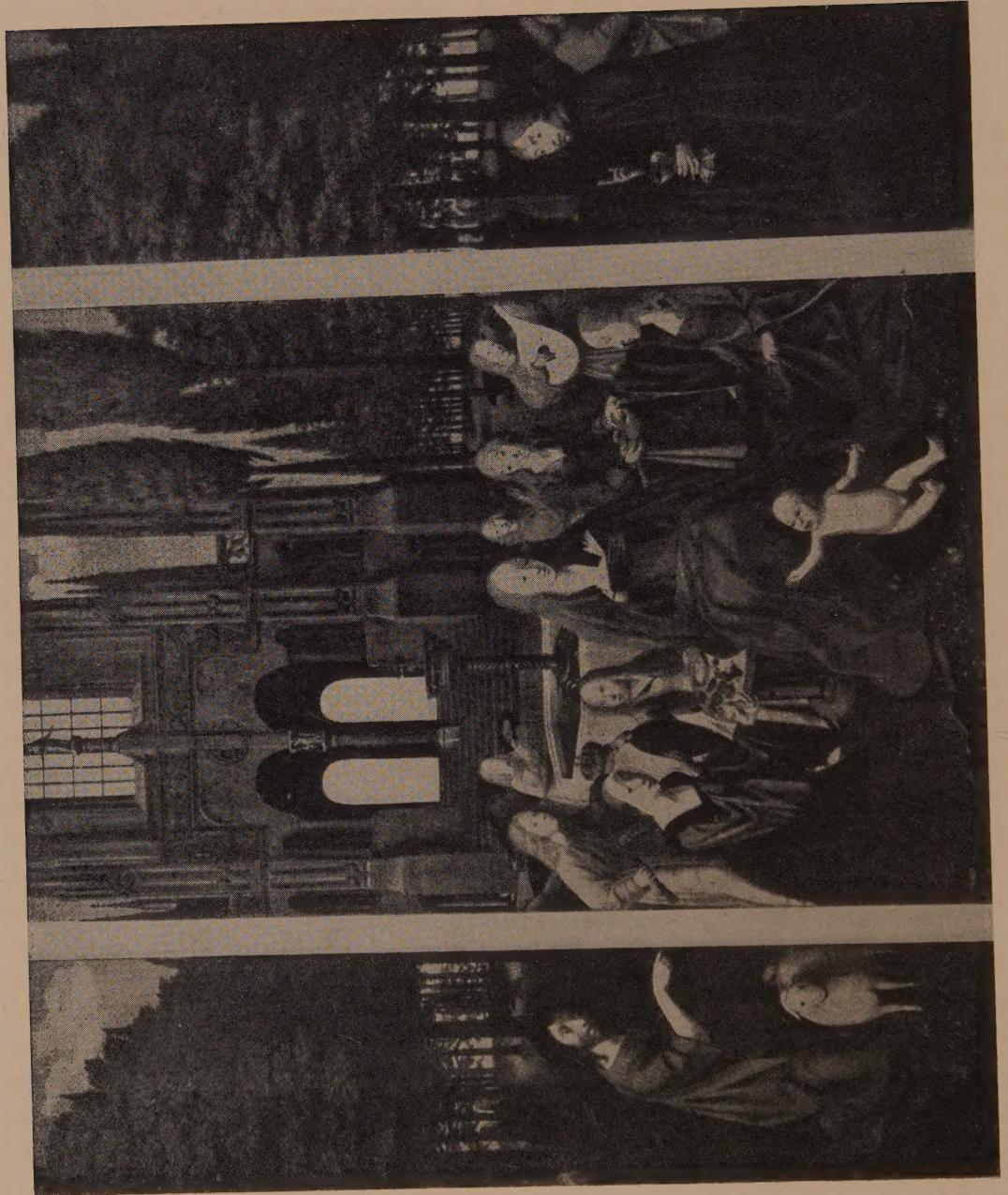


FIG. 1.—MASTER OF THE MORRISON TRIPYCH, here identified as SIMON VAN HERLEM.—*Virgin with Saints.*
National Gallery, London.

by documents. Joos was born in the same city as Jan Joest and Bartel Bruyn. How it happened that Wesel produced a number of outstanding painters in the XV Century, almost rivaling Haarlem in this respect, nobody can tell. The fact remains that one of the leading Cologne painters, Hermann Wynrich, around 1400, and the most important Westfalian painter, Dirk Begaert, about 1450, came from the same city; the latter being for a long time erroneously identified with Victor Dünwegge⁴. Between 1470 and 1490 the three painters who earned a wide reputation in later life—Jan Joest, Bartel Bruyn and Joos Van Cleve—were born at Wesel.

In 1509, Jan Joest went to Haarlem where he settled for the rest of his life (he died there in 1519). His pupil and assistant, Joos Van Cleve, in deciding to settle in Antwerp, followed the route of many young artists from Holland and the Lower Rhine. He was about twenty-five years of age, if not younger, still young enough to study with another master. Perhaps it was dire necessity on his part—lack of funds to support himself, or reluctance by the Guildmasters to accept him at once as a member of the guild before showing his ability in an Antwerp studio—that the workshop he entered was that of a Dutchman who came from the city where his first master now worked.

Simon Van Herlam, or as we better say, from Haarlem (the reversal of the vowels in the name of the city is not unusual in old documents), was, as Hulin has shown⁵, the only Dutch painter at Antwerp at this time, who must have had an outstanding success, since he is mentioned in the guildlists as accepting eight pupils⁶ from 1506-1524—far more than any of the other Dutch painters in Antwerp. He became master of the guild in 1502 and was at that time probably a mature artist who came from Holland with some reputation. His name disappeared from the guildlists in 1524, which probably means that he died soon thereafter. Thus, he must have belonged to the older generation if we do not want to assume that he died at an early age.

I believe that Simon Van Herlam should be identified with the master of the Morrison triptych, an anonymous artist whom Friedländer⁷ named after the triptych in the collection of Hugh Morrison, which is a free copy after Memling's altar in the Vienna Museum, showing the somewhat heavy Dutch traits characteristic of this artist plus the elegant style of Memling's original. As his other works more clearly indicate, the artist came from the Haarlem school; he was active at Antwerp just at the time we know Simon Van Herlam worked there. He is the earliest and most successful of the Dutch painters who settled in Antwerp, since he exported a number of important altarpieces to Spain beginning with his exports in the first

4. M. J. FRIEDLANDER, "Oud Holland," 1940.

5. "Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen," 1913.

6. They were 1506, Hennen Eemes, 1507, Henneken Besaens, 1510, Joos Van Wezele, 1514, Peter Janssone, 1516, Driesken and Henneken Baseliens, 1522, Dries Scoemakers, 1524, Giecken Van Hove. Of these only Jan Besaens and Peter Janssone later appear again in the guildlist: the first became master in 1516, the second in 1520.

7. M. J. FRIEDLANDER, *Altn. Mal.*, l. c., VII, pp. 80-87.

year of the XVI Century—the triptych in the Belchite seminary at Saragossa, the triptych in the Escorial, of which the charming small altar in the London National gallery is a replica containing fewer figures, and the two large wings at Valladolid which were ordered by a priest, Gonsalo Gonzalez de Yllescas, in 1503, and were placed upon the altar early in 1504 (Friedländer Nos. 82-84).

Dr. Friedländer identified (very tentatively, it should be said) the master of the Morrison triptych with a certain "Ariaen," a pupil of Massys, who is mentioned only twice in the guildlists—in 1495 and as master in 1503. It is not very likely that this artist would have received such a big commission as the altar of Valladolid in the same year he became master. Besides, as Dr. F. Winkler⁸, rightly points out the Morrison master was already active in the nineties of the XV Century. In fact, Friedländer attributed to him, as a possibility, a painting in the Brussels Museum representing *Joachim and Anna* which is dated 1500. While it is true that the Morrison master was influenced by Massys (yet hardly more than many other contemporary painters of Antwerp), he is even more closely connected to the Haarlem school. This connection, especially in his earlier works, makes it almost certain that the beginnings of this master should be looked for in Holland and not in Antwerp.

The fascinating *Garden of Paradise*, in the London National Gallery (fig. 1), was formerly attributed to Geertgen of Haarlem to whom it is, indeed, closely related in composition and type. Also the Valladolid wings still show the connection to Geertgen in the idea of letting the light originate from the Christ Child. And even the later *Adoration of the Kings* at Philadelphia (fig. 2) (about 1510-1512)⁹ has motifs directly derived from Geertgen—the oldest King kisses the arm of the Christ Child, holding it with both hands, in the same manner as we see it in Geertgen's painting of the same subject in the Prague Rudolfinum. Also, the thick-headed Christ Child, with its staring eyes, is clearly a Geertgen type.

Several paintings by the Master of the Morrison triptych have recently become known and they confirm his Dutch origin. The half-length figure of *Saint Paul*, which was shown at the *Jerome Bosch* exhibition in the Rotterdam Museum, 1936 (cat. 12), has been mentioned in the Friedländer Supplement (vol. 16). The Dutch phlegmatic type reminds us more of Ouwater, who painted a *Saint Paul* for the Bavo church at Haarlem, than of Geertgen. If the *Baptism of Christ*, in the Museum at Enschede (reproduced by G. J. Hoogewerff)¹⁰, is an early work by him, as I am inclined to believe, it shows the close connection with Albert Ouwater, to whom should be attributed possibly the *Baptism* in the Copenhagen Museum, from which the Enschede painting is derived, with the composition in reverse. Two wings from

8. *Alt niederrändische Malerei*, Berlin, 1924, p. 192.

9. As the tower of the cathedral of Antwerp seen in the background, finished in 1513, is still under construction, the painting cannot be later, according to Dr. P. WESCHER.

10. *De Noordnederlandse Schilderkunst*, 1937, II, p. 31; HOOGEWERFF dates the painting too early (about 1450). It was more likely painted about 1490, I believe.



FIG. 2. — MASTER OF THE MORRISON TRIPTYCH, here identified as SIMON VAN HERLAM.
The Adoration of the Magi. — Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.

the Han Coray collection, now at the Kunsthäus, in Zurich, are slightly later, and already show influences from Quentin Massys; but the Dutch characteristics of the Geertgen school are still very prominent. One of the wings represents *Christ in the house of Simon*, based upon a Dirk Bouts composition, but in the types of Magdalene and Christ it is closely related to Geertgen; while the other wing, with the *Ecce homo*, has a few background figures reminding us of Massys, but in the isocephalic arrangement and in the regular change between front and profile faces, it is again a typical work of the Geertgen school.

The composition of the *Enthroned Madonna*, accompanied by two angels playing musical instruments (in private possession, New York), is of special interest in connection with the question of relationship between the Master of the Morrison triptych and Joos Van Cleve.

The angel playing the lute kneeling in front of the enthroned Virgin appears again in the Morrison triptych which, as we have seen, is copied to a large extent from Memling's composition in Vienna. The angel, however, is an addition of the Morrison master, an invention of which he was so proud that he repeated it again in the New York composition. It happens that this very angel was copied by Joos Van Cleve in a composition of the *Madonna with Four Angels*, now in the collection of Ch. Weld Blundell at Trice Hall, as Friedländer has pointed out. Here the angel holds a piece of music in his hands instead of a lute, as in the Morrison triptych. The fact that the lute is better suited to the kneeling position of the angel than the sheet of music, is proof that Joos Van Cleve copied from the Morrison master and not the latter from the former.

We find that the strange "swimming" position of the Christ Child in Joos Van Cleve's early *Madonna with Saint Bernard*, in the Louvre, also agrees with the corresponding figure in the Morrison triptych. In this instance it is true that the Morrison master copied from Memling whose invention of this pose of the Christ Child became so famous that it was even imitated by Leonardo da Vinci and his circle in the *Madonna with the Yarn-Winder*. However, since Joos Van Cleve copied the music-playing angel from the Morrison triptych, it is likely that he became acquainted with the pose of the Christ Child through the Morrison master and copied it from him and not directly from Memling.

Thus, we find that Joos Van Cleve twice copied figures from the Morrison master¹¹, and only in his early period. This can more easily be explained if we consider that he worked for a time in the studio of this master whom we identify as Simon Van Herlam. Friedländer dated the Louvre painting by Joos Van Cleve about 1508, which is near enough to 1510, the year when we believe he worked in the studio of Simon Van Herlam.

W. R. VALENTINER.

11. It is known, of course, that Joos Van Cleve copied more than once other artists' compositions, but in general he used as examples the great early masters of the XV Century, not contemporaries.



FIG. 1. — TITIAN. — Landscape with Nymphs and Satyrs, pen drawing.
Musée Bonnat, Bayonne.

TITIAN AS A LANDSCAPE PAINTER

THIS spirited and thought-provoking article, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting**, Ernest Gombrich hinted at the likelihood that the cradle of landscape painting proper may be found within the Venetian School in its golden age. In fact, it has always been supposed that Titian played a decisive rôle in the origin of this special branch of painting. The power and intimacy in his interpretation of nature in the backgrounds

* "Gazette des Beaux-Arts," VI series, vol XLI, May-June 1953, pp. 334 ff.

of various of his painted compositions—such as the *Martyrdom of Saint Peter M.* and the *Presentation of the Virgin in the Temple*, as well as in some of his graphic inventions such as the *Sacrifice of Abraham*—seem to justify the inference that he also made the decisive step in representing pure landscape. Documentary and literary evidence seems to substantiate Titian's claim to this portentous invention; examined critically, however, none of it is able to stand its ground.

In a letter of October 11, 1552 to Prince Philip of Spain, Titian mentions that he had shipped to him among other paintings *il paesaggio*¹. This is the only time Titian referred to a painting of his as a landscape. Later witnesses also of the XVI Century call him a landscape painter. But when Lomazzo² gives him this title he presents as his only example the *Saint Peter Martyr*, in SS. Giovanni e Paolo, and finds Titian's mastery in this field in his ability to bring figures and big trees into correct relationship. This testimony is scarcely encouraging for one interested in Titian as a landscape painter proper. Landscapes by him, it is true, are frequently listed in the inventories of old collections, but all these references are too late in date to serve as evidence.

We have, to be sure, Vasari's statement that in his early years Titian was keenly interested in the rendering of scenery³. He stresses this fact in referring to one of Titian's earliest large sized compositions, the *Flight into Egypt*, painted for Messer Andrea Loredan⁴: “... è dipinta la Nostra Donna che va in Egitto, in mezzo a uno gran boscaglia e certi paesi molto ben fatti, per avere dato Tiziano molti mesi opera a fare simili cose, e tenuto per ciò in casa alcuni Tedeschi eccellenti pittori di paesi e verzure.” This passage too can be safely interpreted only as stating that in his religious compositions Titian allotted an important rôle to landscape. The early picture for Loredan is like the *Saint Peter Martyr* a religious scene placed in a landscape, and not a landscape painting. We could indeed hardly expect a landscape proper without figures from an Italian artist born in the XV Century⁵. Even among German artists whom, according to Vasari, Titian used as specialists, such paintings were not produced. In Altdorfer's painting in Munich which comes closest to a landscape proper, he introduced the figure of Saint George⁶, and Patinier too, whom Dürer called “the good landscape painter,” had small religious scenes in his landscapes thus denying them any independent significance.

Are we justified in expecting from Titian a landscape in which the figures are subordinated to the scenery, not only as to their proportions, but also their spiritual

1. Two “país” by Titian, also without a specified description are still listed in the Galeria del Mediodía in 1666. PEDRO BERQUI, *Tiziano en el Museo del Prado*, 1946, p. 130, note 4.

2. GIULIO PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'Arte della Pittura*, Rome, 1844, II, p. 243.

3. VASARI-MILANESI, VII, p. 429.

4. Now in the Hermitage, ill. in “Art in America,” 1941, pp. 144 ff.

5. In “Pantheon,” II, 1935, I published Lotto's predella in Asolo as the earliest modern landscape painting. As a predella it belongs however in another category.

6. I avoid the discussion of A. Altdorfer's painted landscapes proper in view of the insufficient clarification of the problem.

value? In his graphic production we find the large woodcut with the milkmaid fitting such a description⁷. It does not represent the activity of a specific month, thus serving a general idea, but presents everyday figures bent on their occupations, anonymous, just as in some of Titian's drawings are the shepherds: they tend their flocks, they sleep, relax⁸. Drawing and graphic art are obviously less rigidly bound than painting. The latter originates in religious devotion and the various specialized tasks, as best observed in the slow emancipation of the portrait, grow out of it. Only later when severed from it is painting subordinated to other cultural purposes.

A parallel case exists in poetry. Here too it took a long time to emancipate



FIG. 2. — Attr. to A. SCHIAVONE or SUSTRIS. — Landscape with Figures.
Kaiser Friedrich Museum, Berlin.

the pastoral from its added allegorical purposes. The Latin *ecloga* after Petrarcha remained, like Virgil's, a mask for political ideas, and when it occasionally renounced allegorical meaning always remained in the milieu of pure country life as contrasted with depraved town life. The shepherd was regarded as an ideal figure and when

7. Ill. in: F. MAURONER, *Le incisioni di Tiziano*, Venice 1943, fig. 29.

8. Albertina, No. 79. HANS TIETZE AND E. TIETZE-CONRAD, *The Drawings of the Venetian Painters*, New York, 1944, No. 1974.

he appeared on the stage—as in the *Tirsi* 1506—the most distinguished representatives of Italy rendered homage to the Duchess of Urbino under the disguise of shepherds.

In the just mentioned *Tirsi* the shepherd from the Adriatic Coast can easily be identified as Pietro Bembo, since the author, Baldassare Castiglione, put verses from Bembo's own *Asolani* into his mouth, but in other double-tracked pastorals the secondary meaning may soon have been lost to sight. At the time of Lodovico Dolce's writing⁹ Sannazaro's pastoral scenes were enjoyed without any thought of the political innuendos of the *Arcadia*. But for him too Sannazaro's shepherds were idealized beings and on carta 75 of his dialogue of colors he evokes Sannazaro's vanished ideal world: “...sommi dii non si sdegnavano//Menar il pecorelle in silva pascere//ma, come noi facemo, essi cantavano.” Thus the shepherds who were accepted in literature and in “great art,” were idealized and even dignified—a pagan analogy to Christ as the divine shepherd.

According to Ernest Gombrich¹⁰, Giorgione was the first to represent scenery with figures. “The idea of a pastoral kind of painting must have suggested itself to many. May we not infer that it was within such a framework that Giorgione created his new type of subject-matter, that it was accepted by his Venetian patrons as a painted Sannazaro or Tebaldeo rather than a mere illustration of obscure classical themes?” I admire Gombrich's sensitive observation, but have to raise objections to his theory. I am inclined to believe instead that we latecomers who have not been able to interpret convincingly the meaning of the *Tempesta* cannot help but submit willy-nilly to the impact of the landscape alone, while Giorgione's patrons, members of the Venetian intelligentsia, who were wont to introduce mysterious cyphers in to every portrait and on the reverse of medals, certainly gained as much, if not more, satisfaction from the secret meaning of the composition than from the mood expressed in its scenery. I therefore cannot accept Giorgione's *Tempesta* as a landscape with figures, still less as a pastoral, for which interpretation every characteristic is missing. In it is represented a soldier, not a shepherd; there is no flock of sheep. On the other hand an action is performed which appeals directly to the spectator. That despite so many efforts the mystery is still unsolved con-

9. *Dialogo di M. Lodovico Dolce nel quale si ragiona delle qualità e proprietà de i colori*, Venice, 1565.
“... Mario: Chi mandasse a donare un'Arcadia del Sannazaro? — Cornelio: Il Sannazaro dipinge così bene la semplicità della Rustica vita, che non credo, che alcuno la avanzasse giammai.”

10. ERNEST GOMBRICH, *Loc. cit.*, p. 344. — GREIGHTON GILBERT, *On Subject and Not-Subject* (“Art Bulletin,” Sept. 1952), independent of GOMBRICH, takes the casual description of Giorgione's *Tempesta* by MICHIEL: “El paesetto in tela cun la tempesta cun la cingana et soldato” as an argument for his theory that “Giorgione could be equally loose in 1505.” That MICHIEL, in his description of Giorgione's painting, starts with “una tempesta,” need not mean that Giorgione's subject-matter was a “tempesta.” In other instances too, when compositions with small sized figures are concerned, MICHIEL begins his description with the general character of the painting, for instance, “La tela del paese cun el naximento de Paris” or “un paese cun alcuni pescatori che hanno preso una ladra, cun due figurette che stanno a vedere...”

tributes to the inexhaustible charm of the picture.

**

The literary passage which I wish to introduce as important contemporary evidence for Titian's activity as a landscape painter is qualified to support my theory about the double meaning of such paintings. In Dolce's dialogue on colors mentioned above we find on carta 51 verso the following passage: "Mario: *Il satiro adunque dinoterà lascivia?*

Cornelio: Così è.
La qual cosa ha expresso mirabilmente Titiano in un suo paese; nel quale v'è una Ninfà, che si siede, insidiata da due satiri; ne in quel paese vi si vede altro che satiri, mostrando di haverlo fatto per il paese della Lascivia; e forse imitando a un cotal modo, o più tosto alludendo alla pittura, che descrive Sannazaro nella sua Arcadia."

Dolce was certainly far from being a methodical thinker, and farther from it than ever in the hodgepodge which his book on colors offers. He nevertheless belonged to Titian's inner circle, and we may surmise that the *paese* which he described here must have existed in some shape and most likely in that of a painting¹¹.



FIG. 3. — TITIAN. — Faun and Nymph.
 Boymans Museum, Rotterdam, The Netherlands.

11. LIONELLO VENTURI deals with Dolce in his brilliant essay *La critique d'art à Venise au XVI^e siècle*, in "Gazette des Beaux-Arts," 1924, pp. 44 seq. — While Aretino in his often quoted letter describing a sunset in Venice, translated into poetic form what Titian painted—a phrase often used by Aretino himself—Dolce in a long passage on the importance of coloristic values, translated in extenso by VENTURI, expressed it in the form of an esthetic declaration of allegiance to Titian.



FIG. 4. — Studio of TITIAN. — La

Dolce's description of Titian's *paese* is so detailed that it enables us to recognize the composition which has come down to us in a drawing, No. 150, in the Musée Bonnat at Bayonne (fig. 1). The drawing (pen, bister, 265 × 410 mm) has been inscribed: *Di Ticiano* in a later handwriting in the upper left corner, but was questioned by Ephrussi and ascribed to Domenico Campagnola by Morelli. In our *Tizian Studien*¹² we published the drawing as an autograph by Titian and pointed out related elements in the background of some of his pictures. Although our attribution was rejected by others¹³, we maintained it in our *Venetian Drawings*¹⁴ and Hans Tietze illustrated the drawing in his monograph¹⁵. It represents a landscape with figures which, though of a mythological character, remain anonymous. The satyrs and the nymph in front are not Pan or Priapus and their legendary company; they are not gods, but nameless demi-gods of the woods. Titian underlined their anonymity by showing the largest figure, the female in the foreground, from behind, thus excluding any spiritual interpretation. The figure is characterized by repose despite movement which creates a definite frame of mind¹⁶. The satyrs are not assaulting her; the distance marked by the smallness of the figures tempers

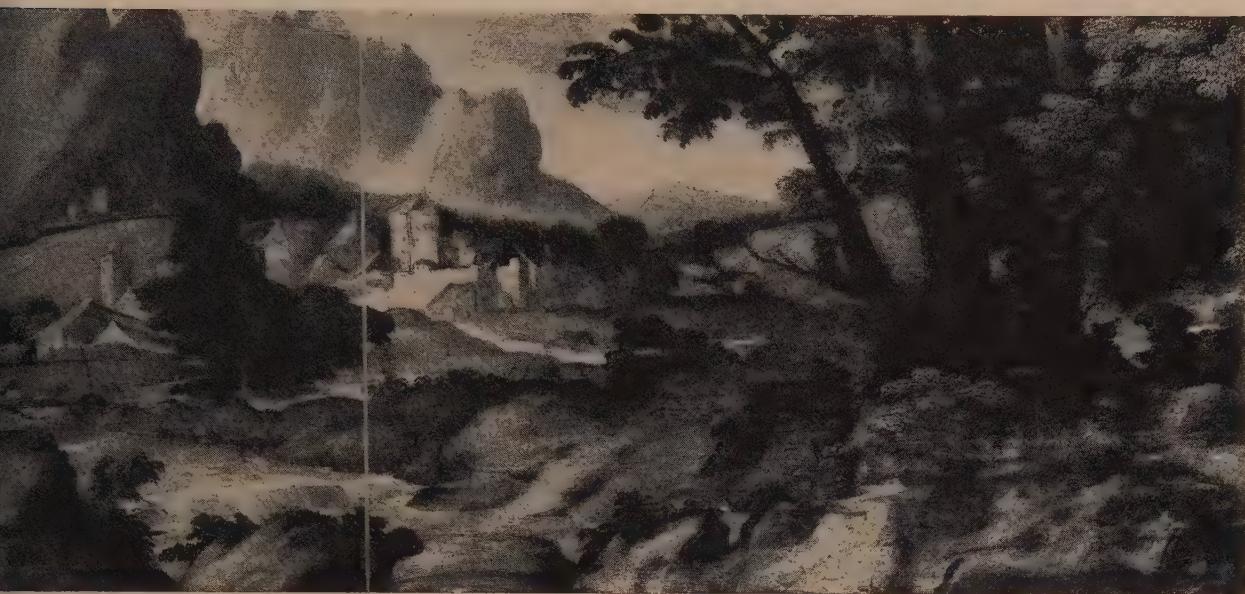
12. "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen," N.S., X, 1936, p. 182.

13. L. FRÖHLICH-BUM, in: "Art Bulletin," Dec. 1938.

14. Our *Venetian Drawings*, Loc. cit., p. 312, No. 1871.

15. *Titian, Paintings and Drawings*, 1950, pl. 88.

16. Definition by ALOIS RIEGL of the German term *Stimmung*.



The Barnes Foundation, Merion, Pa.

any impetus, and the looseness of the landscape moderates all immediate relationships. It is merely a characteristic of nymphs to sleep in the woods and to excite the desires of satyrs, and of satyrs to have to do with animals, to climb trees and to assault women. No specific episode is illustrated, it is only the denizens of the woods who are represented—personifications in classic guise of the powers of nature.

The passage in Dolce of 1565 supports our classification of the Bayonne drawing as an invention by Titian, but does it also confirm Titian as a landscape painter? Is it only a possibility that the *paese* described by Dolce was a painting, or is it an outright certainty?

I do not underrate the weight of possible objections against the latter assumption. It is customary with writers—even for practical reasons—to base their descriptions of compositions on prints they have at hand. The landscape in Bayonne was to be sure engraved; the engraving is in reverse and unsigned. It was considered to be by Titian himself until A. Bartsch classified it as by Grimaldi, therefore considerably later than Titian¹⁷. I rely on Bartsch' connoisseurship, especially

17. BARTSCH, vol. XIX, No. 44. There are prints naming Titian as the inventor of the Grimaldi engravings B. 52, 53, 54, but according to BARTSCH, the name of Titian was added only later “*ou par erreur ou pour leur donner un meilleur débit.*” B. 55 is the only one of these engravings, which, judging from their format, form a series, with the initials of Grimaldi. BARTSCH did not know any print of his No. 55 claiming the invention for Titian. According to BARTSCH, No. 44—reproducing the drawing in Bayonne—is not only different in size, but the only one that really goes back to an invention by Titian.

since I am not in a position to check the matter, and therefore believe that Dolce did not base his description on an engraving, but had a painting in mind.

What then was the purpose of the drawing in Bayonne? We know studies after nature by Titian the use of which in woodcuts we have been able to demonstrate¹⁸. We know also sketches for single figures or groups, studies from the model utilized in paintings¹⁹. Only one sketch for a complete composition, belonging to the long drawn-out task of the *Battle* has so far come to light²⁰. Along with all these drawings utilized in woodcuts and paintings a group of highly finished compositions exist, all of which look like final versions and about whose author and function various theories have been advanced. We dealt with them at length in our corpus (p. 306). They are *disegni*—in contrast to the painted *modelli*—which, for example, Cornelis Cort was employed in Titian's shop to reproduce in engravings. We may presume that Cort's engraving of 1565-1566 from the *Gloria* delivered to Charles V in 1554 was not based on a painted *modello*, but on a drawing, kept in the studio and differing in some details from the final execution. In analogy to this I believe that the *Pastorals* in the Louvre (Tietze Nos. 1954 and 1955), the Albertina (Tietze No. 1974) and the drawing in London mentioned in note 16 (Tietze No. 1928) had remained in the studio to be utilized when a graphic artist was available.

I resume: In my opinion the passage quoted from Dolce describes a painting by Titian the drawing for which had remained in his studio and in the XVII Century was engraved by Grimaldi.

The painting which Dolce described in its double meaning as *paese* and as the *Realm of Lasciviousness* may have had as a companion piece the *Realm of Chastity*. This would have been a woodland scene inhabited by Diana's nymphs instead of satyrs. When discussing the two well known paintings in the Kaiser-Friedrich-Museum landscapes by Schiavone (fig. 2)²¹, Mrs. Fröhlich-Bum remarked: "There is still an important question to be answered: what prompted Schiavone to paint a landscape with figures?" She was inclined to think it was Flemish landscapes which the Venetian painter would have transposed into larger sizes. Disregarding the somewhat controversial attribution of the paintings to Schiavone, I should like to consider them as companion pieces which might have corresponded to Dolce's interpretation of Titian's landscape with the satyrs and its presumed pendant. At any rate, the two enchanting landscapes in Berlin give us an idea how Titian's picture, now preserved only in the drawing, may have looked.

18. Our *Venetian Drawings*, *Loc. cit.*, Nos. 1943, 1875, 1812.

19. *Venetian Drawings*, *Loc. cit.*, No. 1906.

20. E. TIETZE-CONRAT, "Gazette des Beaux-Arts," series VI, vol. 34, p. 237.

21. "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen," XXXI, fig. 65, 66, p. 210.

Dolce refers to Sannazaro's description of the *pittura*²² as the possible thematic source for Titian's *paese*. It seems likely that Titian had read Sannazaro carefully. In the *Arcadia* (Venetian edition of 1546 on c. 5 and 5 verso) a picture on the body of a pitcher is described: "Il rubicondo Priapo, che strettissimamente abbraccia una nimpha, et a mal grado di lei la vuol baciare. Onde quella d'ira accesa torcendo il volto in dietro, con tutte sue forze intende a svilupparsi da lui et colla manca mano gli squartia il naso, con l'altra gli pela la folta barba." Except for this attack on nose and beard the passage sounds like a description of Titian's painting in Rotterdam (fig. 3). Titian may have considered this attempt of the nymph to defend herself too brutal, and preferred to have her pull away by the hair the head of the importunate suitor. As Dolce had expressed it: *imitando... più tosto alludendo Sannazaro*. The *pittura* described in the *Arcadia* (I.c. carta 9) placed above the entrance of the Temple della Dea de' Pastori starts with the description of a landscape with flocks, shepherds and their dogs, shifts to nude nymphs chased by satyrs, and finishes in pure mythology²³. Dolce's mention of Sannazaro does not disclose the source of Titian's inspiration²⁴; Sannazaro's *pittura* was really only alluded to, not illustrated. There is, however, never only one incentive at work, and if the incentive is a literary one, its effects will depend on the readiness to accept it. Certainly in this instance as in others, the model of classic antiquity was supreme. Once more I refer to Gombrich's ingenious article in which the important rôle of Vitruvius' stage decorations as a source for the Renaissance approach to landscape painting is demonstrated. Titian's close friend, Serlio, would certainly have initiated him into this order of ideas. In his second book of *Perspective* (Paris, 1545), Serlio illustrates the satyr scene; in contrast to the tragic and comic scene, it offers pure woodland scenery in which appropriate plays were performed.

Though I do not overestimate Dolce's reference to Sannazaro, his interpretation admitting a double meaning, as landscape and as allegory, seems important to me. Just as does the humor of a period, the intellectual connotations of a work of art also evaporate quickly, so that for posterity only an esthetic document remains. Rarely are programs as unequivocal as the dedication of Beethoven's Ninth Symphony at our disposal. This is why we must not pass by Dolce's interpretation of Titian's landscape—to whose mood we are sensitive without needing any intermediary—such as the Realm of Lasciviousness.

22. C. GILBERT quotes SANNAZARO's text translated in extenso (*Loc. cit.*, p. 212).

23. GILBERT, *Loc. cit.*, p. 213, considers this sequence as "exactly the reverse of the normal one." It corresponds, however, exactly with Philostrat's descriptions of the *Islands*.

24. Just as little as MARCO BOSCHINI's remark following the description of a painting by Pietro Ricchi: "Sannazaro (perdone me sta volta) Questa è la vera Arcadia di Pastori." Carta del Navegar, 1660, p. 552.

**

A few years ago the Barnes Foundation, Merion, Pa., acquired a painted pastoral (fig. 4) which comes very close to the idea of scenery with a figure²⁵. If indeed, as has been surmised, the mythological shepherd Endymion is represented, he would appear separated from his customary nocturnal relations with Diana. The painting may have served some decorative purpose, perhaps as a 'frieze along the wall. Such a use as applied art would imply renunciation of ultimate concentration and thus also permit the artist to do without specific contents. I for one do not believe that the subject is mythological.

We are told by Michiel (1532) that one of the rooms in the house of Andrea de Oddoni contained "*le casse, lettiera et porte*" painted by Titian's pupil Stefano. If, in view of its decorative purpose, the painting in the Barnes Foundation should fall to the lot of an assistant, it would still reflect Titian's invention and be based on his studies. The master himself would have accepted the responsibility for such a production from his workshop.

E. TIETZE-CONRAT.

25. Ill. in "Arte Veneta," IV, 1950, fig. 201: "Opera giovanile di Tiziano, Endimione, di grand interesse, sopra tutto per essere uno dei rari dipinti ei paesaggio del Cadorino."

RUBENS

ET LA FRANCHE-COMTÉ

PAGE INCONNUE DE SA JEUNESSE

— I —

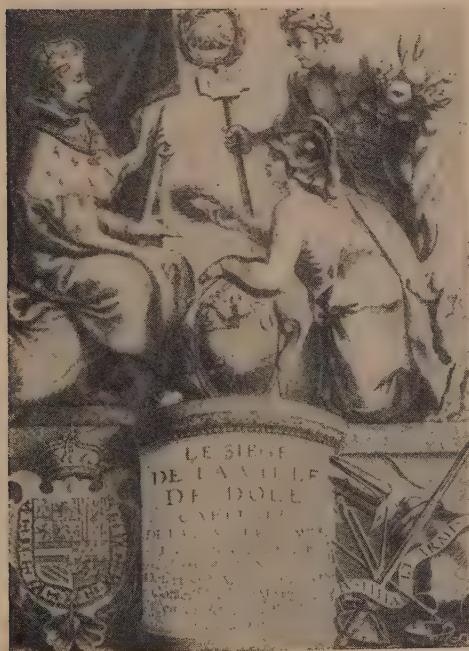


FIG. 1 A. — Frontispice dessiné en 1638 pour Plantin-Morétus à Anvers et figurant le gage de Dole.

LA vaste littérature sur Rubens nous permet de le suivre de sa naissance à Cologne, le 29 juin de l'an 1577, dans la *Sternengasse*, la rue des Etoiles, jusqu'au 30 mai 1640, où il ferma les yeux, au faîte des honneurs.

Seule une phase de cette noble vie restait dans les ténèbres : son adolescence.

Certes, on connaît ses maîtres. Son apprentissage commence à l'âge de quatorze ans chez Tobie Verhaecht, cousin par alliance de sa mère, italianisant distingué. Rubens change d'atelier pour entrer dans celui d'Adam Van Noort, affublé d'une fausse auréole grâce à l'imagination de Fromentin¹. Fils de peintre, mari d'une opulente bourgeoisie, auteur de laborieuses compositions sans éclat, d'une exécution hésitante — voilà comment Van Noort ressort des savantes recherches de M. Leo Van

1. FROMENTIN, *les Maîtres d'autrefois*.

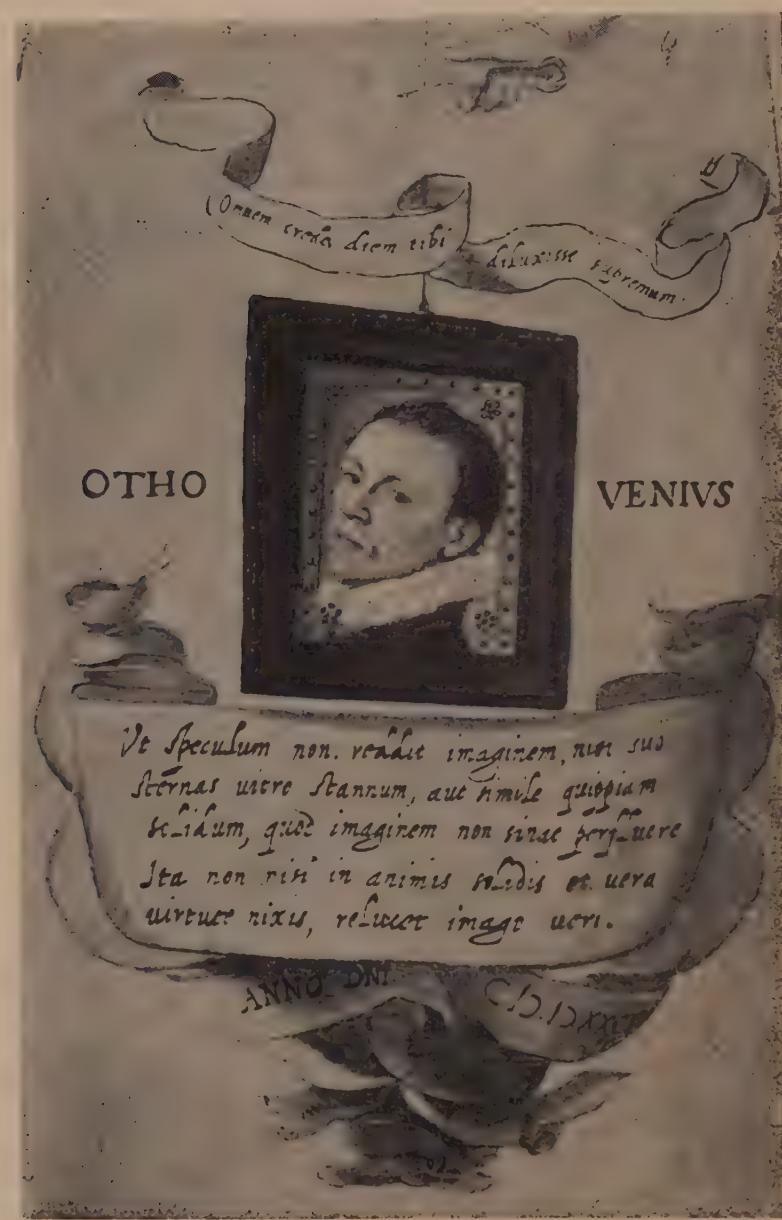


FIG. 1 B. — OCTAVIUS VENIVS. — Portrait de l'artiste par lui-même.
Liber Amicorum, Bibliothèque Royale, Bruxelles, Belgique.

Otto, aujourd'hui au Louvre. Un cartouche, à gauche, nous apprend que celui-ci peignit ce tableau pour lui et les siens en 1584. Le cartouche, à droite, contient les noms des personnages : le chef de famille, Corneille; ensuite Otto lui-même, assis

2. LEO VAN PUYVELDE, *Adam Van Noort*, "Bulletin des Musées Royaux", Bruxelles, 1929.

Puyvelde². Les années passaient, les yeux de l'élève s'ouvraient. Enfin Verhaecht l'aida à s'attacher à un peintre fort distingué : Otto Van Veen.

Son père, bourgmestre de Leyde, partisan de Philippe II, avait émigré en 1572 à Anvers. Otto reçut une éducation d'humaniste. Après un stage de cinq ans à Rome, il revint à Liège en qualité de page du prince-évêque de Bavière. Désormais, Octavius Venius — c'est ainsi qu'il signe son nom — ne quitte plus les cours et papillonne de prince à prince.

Dans son « *Liber Amicorum* » — aujourd'hui à la Bibliothèque Royale de Bruxelles — il s'est peint soi-même, ainsi que ses parents (fig. 1^B et 2). Au-dessus du vénérable couple, deux cigognes prennent leur vol. Le ménage devait les imiter bien souvent, à juger l'abondance de leur famille, peinte par

devant son chevalet; dans le fond, ses huit enfants, ses frères, ses sœurs; enfin, appuyé sur une table, son frère Gysbert, tenant une planche de cuivre d'une main et le burin de l'autre; en tout, dix-neuf personnes (fig. 3).

Nous avons là une maisonnée éprise d'art. Presque tous manient le pinceau ou le burin. L'un des frères, Timar, gravait en 1594, à Lyon, *Romae Urbis Descriptio*. Pourtant le plus agile de la tribu est le jeune Gysbert : on le rencontre en 1588 à Rome, son burin au service de Baldassare Peruzzi et d'autres Italiens de marque; l'année suivante, le voilà à Venise, où il grava le portrait du Tintoret peint par lui-même (au Louvre), dont le paysage et la décoration furent l'œuvre du Malinois Toeput, ou Pozzoserrato (fig. 4). A son retour, Otto venait d'achever l'effigie de l'Archiduc Albert; Gysbert le reproduisit au burin, mais avec l'ajoute de la ville de Bruxelles dans le fond. Sa manière de peindre, minutieuse et délicate, lui vaut des commandes de têtes couronnées : la reine de Portugal, Marie Tudor, Philippe III et son épouse, Marguerite d'Autriche³.

Les infants firent leur entrée à Bruxelles en septembre 1599, montés sur des



FIG. 2. — OCTAVIUS VENIUS. — Les Parents de l'artiste.
Liber Amicorum, Bibliothèque Royale, Bruxelles, Belgique.

3. A. PINCHART, *Archives des arts, sciences et lettres*, Gand, 1860, I, 282.



FIG. 3. — OTTO VENIUS. — Portrait de la famille de l'artiste.
Musée du Louvre, Paris.

destriers blancs, car selon une croyance ancienne, deux jeunes mariés, sur des chevaux blancs, devaient apporter la paix aux Pays-Bas. Hélas, la légende était trompeuse : la paix si ardemment souhaitée, ne devait pas s'attacher aux pas des pur-sang blancs. Pourtant, même au milieu des troubles de la guerre, les archiducs continuaient à encourager les arts. Ils appointèrent Venius en tant que leur peintre ordinaire.

Albert et Isabelle s'établirent pleins de projets d'embellissements dans le palais des ducs de Bourgogne, au Coudenberg (fig. 5), qui vit Philippe le Bon, Charles-Quint, les gouverneurs envoyés par Philippe II. Leur résidence, au cœur de la ville, avait aux abords deux baillies, autrefois fortifications, à présent promenades d'où les badauds regardaient sortir les seigneurs dans leurs calèches, attelées de six chevaux, ainsi que l'a fixé sur sa toile Pierre Bout (fig. 6). A l'intérieur, la chapelle de Philippe le Beau, la galerie de Charles-Quint parlaient du passé. Les nouveaux maîtres remplissaient salles, chambres et chambrettes d'innombrables meubles précieux,

de glaces, de tapisseries, de tableaux. Ils ne se lassaient pas de les augmenter, au dam permanent de leur trésorerie⁴.

Leurs aspirations intellectuelles n'étaient pas moindres, fidèles à la doctrine du Concile de Trente, considérant les arts comme son porte-drapeau, néanmoins engoués de l'antiquité. Ils auraient pu prendre comme devise de leur capitale : *Roma Brabantis* (La Rome du Brabant).

Isabelle donnait le ton : pieuse, sérieuse, s'entourant d'hommes de valeur, éprise d'art. Aussi Otto Venius jouissait-il d'un crédit considérable auprès des princes. Leur grâce s'étendait à ses frères, presque tous peintres, soit amateurs, soit professionnels.

Cette famille d'artistes possédait encore une autre qualité pour être bien vue au Palais : les Venius ne descendaient-ils pas d'un bâtard de Jan III de Brabant, filiation assurée par des parchemins authentiques ? Son origine et sa charge de peintre attitré valaient à Otto certainement la primauté dans les visites d'atelier, alors d'usage. Et comment le maître aurait-il manqué de présenter à ses souverains son disciple préféré ?

« Il en avait fait son ami », allait écrire plus tard Philippe, neveu de Rubens, « et lui communiquait tout ce qu'il savait, la science de la composition et la bonne répartition de la lumière. »

Toutes les lumières entouraient le jeune peintre : les conseils d'hommes distingués, qui s'étaient perfectionnés en Italie, des protecteurs, des amis.

Son ascendant s'affirme à tel point qu'en 1598, la gilde de Saint-Luc le consacre franc-maître. Désormais, il peut travailler à sa guise et apprêter le projet qui le hante depuis long-temps : le voyage en Italie.

Presque toutes ses œuvres de cette époque sont perdues, ou

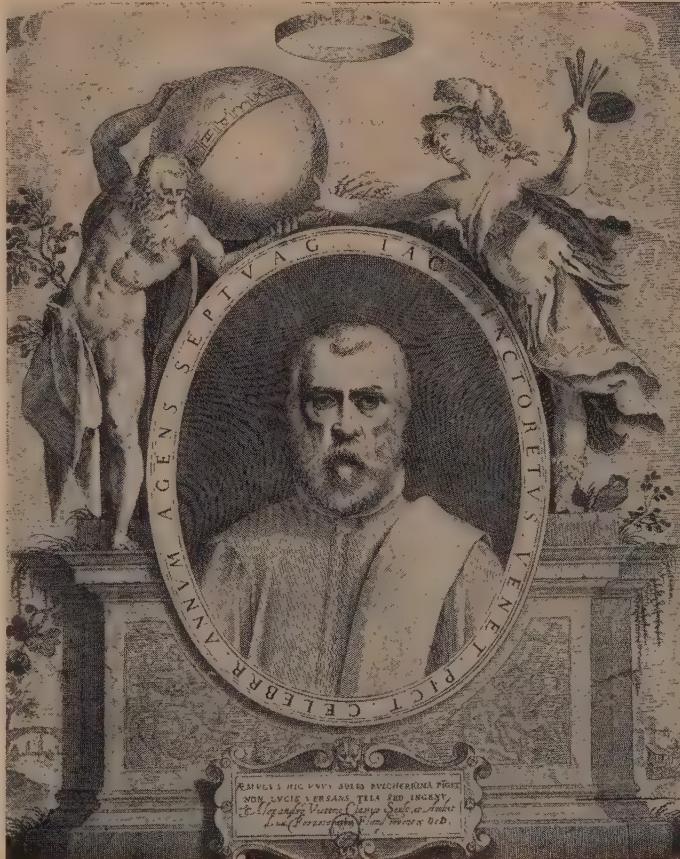


FIG. 4. — GYSBERT. — Portrait du Tintoret,
gravure.

4. Pour les détails, voir l'excellent ouvrage de PAUL SAINTENOY, *Les arts et les artistes à la cour de Bruxelles*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, classe des Beaux-Arts, 1935.

se cachent. M. Van Puyvelde a découvert dans la collection Johnson, au Musée de Philadelphia, dans la salle des Espagnols, une toile mesurant 77 sur 61 cm, sans signature, attribuée à Pedro Orrente, présentant un apprenti-peintre d'une quinzaine d'années, tenant d'une main la palette, de l'autre, le pinceau, vêtu de velours noir et de la fraise, dont sort un visage joyeux, plein d'assurance. Serait-ce, comme le croit son découvreur, le portrait de Rubens par lui-même⁵? La touche grasse mène aux œuvres de Rubens vers 1604, à la cour des deux jeunes Gonzague (fig. 7).



FIG. 5. — P. DE TAILLY. — Le Coudenberg,
gravure.

Le Prince François (fig. 8) paraît de la même manière que le débutant de la galerie Johnson, mais plus âgé. On peut en conclure à la main de Rubens, mais pas à son portrait.

5. A self-portrait by the young Rubens, "Gazette des Beaux-Arts," janvier 1944.

On lui donne également une effigie de page, sur cuivre, mesurant 12,5 sur 10 cm, en costume gris, brodé de rouge, appartenant au comte de Lalaing, à Bruxelles. — M. Rooses, dans *l'Œuvre de Rubens*, n° 112, mentionne un portrait d'homme, daté de 1599, appartenant au duc de Leuchtenberg.

Qu'est devenu le petit panneau de 38 sur 24,5 cm, montrant notre peintre palette et pinceau en main, dans le fond, l'inscription : *Aetatis mei XXI, 1599*, et qui passa dans une vente à Berlin, il y a un siècle? Où dort une autre peinture du même genre⁶, qui figure dans la succession d'Abraham Mattys, d'Anvers?

N'oublions pas le testament de Maria Pipelinckx : « Les autres tableaux qui



FIG. 6. — PIERRE BOUT. — L'Enclos du Palais de Coudenberg, résidence de l'Infante.
Musée du Cinquantenaire, Bruxelles, Belgique.

sont beaux, appartiennent à Pierre-Paul qui les a peints. »

Les ténèbres voilent cette période de sa vie. Mais on devine l'ardeur au travail, la réputation naissante, l'estime méritée. Très jeune, et déjà bien mûr pour son âge, affiné au milieu de l'entourage de Coudenberg, courtisans, amateurs, artistes, d'une parfaite sûreté de maintien, de l'œil, du maniement du pinceau, on le verra effleu-

6. DENUCÉ, *The Antwerp Art Galleries*, Anvers, 1932, p. 123.



FIG. 7. — Attr. à PEDRO ORRENTE? ou portrait de Rubens par lui-même?
Collection Johnson, Musée de Philadelphie.

puérile. Pourtant un heureux hasard ne peut-il pas ouvrir à l'ingénue passionné une veine véridique? Deux ans après, le receveur visionnaire publiait *les Voyages pittoresques et politiques de Pierre-Paul Rubens*, rédigés sur les manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne, récit naïf et emphatique, sans aucune précision sur ses sources. Selon lui, Rubens traversa le comté de Bourgogne, après quoi il se rendit en Franche-Comté, à Arbois, où il passa huit jours chez les neveux de Mercurin de Gattinara, chancelier de Charles-Quint.

A Besançon, affirme Boussard, Rubens porta ses hommages aux pieds du respectable archevêque Ferdinand de Rye, aumônier des archiducs Albert et Isabelle, lequel avait pris Rubens en grande estime, et lui remit un message de la part de son neveu.

De Besançon, il se rendit à Bâle. A la Novalète, premier village du Piémont, il descendit en Italie et prit la direction de Padoue.

rant un nouveau monde, mi-français, mi-espagnol.

— II —

Quel fut l'itinéraire de Rubens? Prit-il la route des Allemagnes et de la Suisse? Ou bien, à l'exemple de tant de ses compatriotes, choisit-il le chemin de la France? Houbraken l'assure. En général, ces anciens auteurs étaient bien renseignés. On ne pourrait pas en dire autant de J.-F. Boussard, receveur de l'enregistrement dans un canton de l'arrondissement de Nivelles, qui édita, en 1838, à Bruxelles, *les Leçons de Rubens*, contenant une correspondance inédite entre le maître et un certain Ch. Reg. d'Ursel, imaginaire abbé de Gembloux, évidemment supercherie

Nivelles est loin de Besançon. D'où puisait l'auteur ingénue ces noms autrefois illustres, mais tombés depuis longtemps en oubli? Qu'entendait-il par Bibliothèque de Bourgogne? Sans doute, la Bibliothèque Royale de Bruxelles. Néanmoins, on y cherche en vain les traces de ces papiers. Et pourtant, certains portraits de la main de Rubens confirment ses relations avec les Comtois et son itinéraire à travers leur pays.

Le plus ancien de ses tableaux authentiques parvenu jusqu'à nous est un cuivre, mesurant 26,6 sur 14,6 cm; marqué au dos, de l'inscription : *Pétrus Paulus Rubens Pinxit*; au devant : *A MDL XXXXVII Aetate XXVI*. Cette pièce curieuse, dans la collection de Mr. et Mrs. Jack Linsky, à New York, a reçu la désignation : *l'Homme de vingt-six ans*, ou *l'Horloger*. En réalité, on dirait un jeune gentilhomme pensif (fig. 9). Ne tient-il pas, d'une main, le pommeau de son épée, de l'autre, une montre ou compas et une équerre, ses objets préférés, comme on en voit sur tant d'autres portraits. On peut ajouter à cette peinture l'effigie d'un noble vêtu de noir, dans une collection suisse (fig. 10). Le petit cuivre et la grande toile — 104 sur 76 cm — présentent une ressemblance frappante. En dehors des traits du visage, il suffit de comparer le modelé des mains.

La toile porte des armoires⁷ et une inscription, ajoutées ultérieurement, au-dessus d'une autre, sans doute par l'ordonnateur d'une galerie de famille. Le texte cependant semble vérifique :

*Regii Aerarii
 In Comit. Burgund.
 Praef. Generalis.
 Occub. In. Sylva Novae. Villa
 Ad Seium XIII Kal. Apr.
 A.N. M D X C V.
 AET. XXVIII.*

7. D'argent à trois fasies de sable, et au chef de même chargé de trois croix pattées d'argent. Cimier : une tête et col de licorne.



FIG. 8. — RUBENS. — Le Prince François de Gonzague, fragment de l'Adoration de la Trinité, pour la famille Gonzague, peinte en 1604-1605 pour l'église des jésuites à Maritonne.

(Préfet Général
Du Trésor Royal
Dans le Comté de Bourgogne
Tombé dans la forêt
de les Nouvelles-les-Scey.)

Quel était ce mystérieux personnage? Ainsi que prouvent ses armoiries, nul autre que Claude-Adolphe de Maubouhans, né en 1567 à Vesoul, trésorier général du comté de Bourgogne.

En 1595, les troupes de Henri IV partirent à la conquête de la Franche-Comté. Elles s'emparèrent de Vesoul. Mais en avril, le connétable de Castille et les seigneurs français, affiliés au parti espagnol, reprirent la ville. C'est lors de ces combats

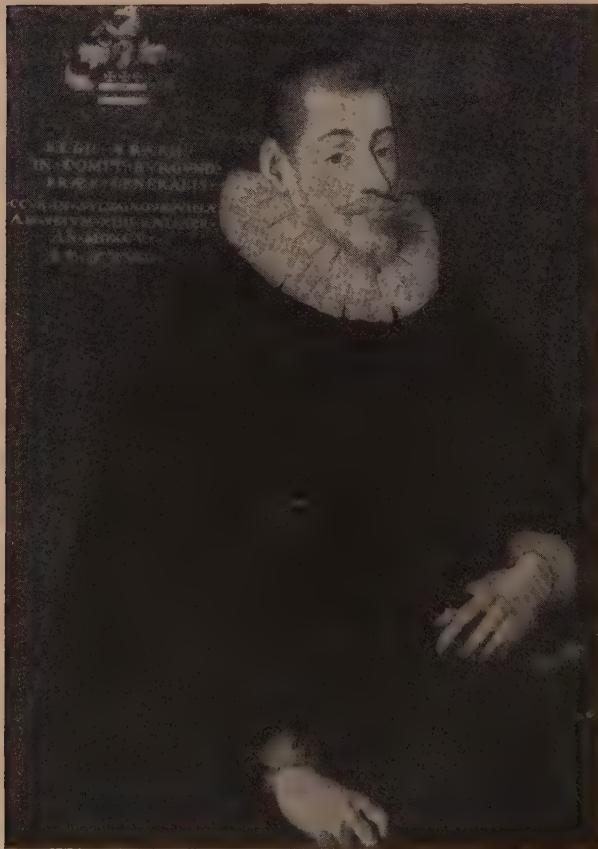


FIG. 10. — RUBENS. — Claude-Adolphe de Maubouhans.



FIG. 9. — RUBENS. — L'Homme de vingt-six ans ou l'Horloger.
Collection de Mr. et Mrs. Jack Linsky, New-York.

que le trésorier tomba dans la forêt de Nouvelles-les-Scey, en Haute-Saône, dans sa vingt-huitième année⁸.

Alors que ce fonctionnaire important mourait victime de la guerre civile, son frère Antoine⁹ se mêlait à la jeunesse qu'attirait la cour des archiducs.

Depuis 1512, les Pays-Bas, ainsi que la Franche-Comté, appartenaient

8. Nous devons ces renseignements à l'érudition de M. Meurgey de Tupigny, des Archives Nationales de France, qui a bien voulu nous les communiquer.

9. En dehors de Claude Adolphe, les registres de la catholicité de Vesoul mentionnent la naissance de deux fils de François de Maubouhans et de Claudine Hugon : Antoine, 6-1-1573, et Jean, en 1577, qui aurait été prêtre.

au « Cercle de Bourgogne », et étaient gouvernés de Bruxelles. Charles-Quint donna le Comté en 1548 à la branche espagnole de sa maison. Il favorisait les Comtois. Philippe II les écarta. Sa fille, plus judicieuse, les rechercha. Ces tenaces montagnards, français de langue, fidèles à la couronne d'Espagne, attachés à leur autonomie, remplissaient des places importantes à la cour. Ferdinand d'Andelot était major du palais; le président Richardot, conseiller politique; Philibert de Rye, général de l'artillerie aux Pays-Bas, son fils, Ferdinand de Rye, archevêque de Besançon; le dernier avait négocié à Rome la dispense pour le mariage d'Albert avec sa cousine germaine; François de Rye, neveu du Prélat, débuta comme « sommelier de courtine », pour finir grand aumônier des archiducs. Ceux-ci élevaient dans leur intimité des enfants comtois comme ménins. L'étiquette était rigide, les mœurs austères, atténuées par la bonté du couple sans descendants.

Il faut croire que Venius fit connaître son élève préféré aux Maubouhans, à l'ainé, le trésorier, qui venait sans doute souvent présenter ses hommages aux princes, ainsi qu'au cadet, qui semble avoir séjourné longtemps à Bruxelles. Des relations amicales s'établirent entre le jeune peintre et le soi-disant « horloger ».

Otto Venius avait peint pour la Cathédrale de Saint Bavon, à Gand, *la Résurrection de Lazare*, scène retracée d'un pinceau élégant. On dirait qu'un pensionnat de jeunes filles contemple le miracle (fig. 11). Le même sujet serait-il fait en collaboration d'Otto avec Rubens? Ou la vigueur du dernier permet-elle de lui attribuer plus que la part du

Selon ces registres, Antoine aurait eu vingt-quatre ans en 1597; selon son portrait, vingt-six. Mais cette inscription provient sans doute d'un héraldiste postérieur.

Nous devons ces renseignements à deux érudits distingués : Mme Depiennes Le Beuffe, de Vesoul, et le commandant Liautey, de Colombe.

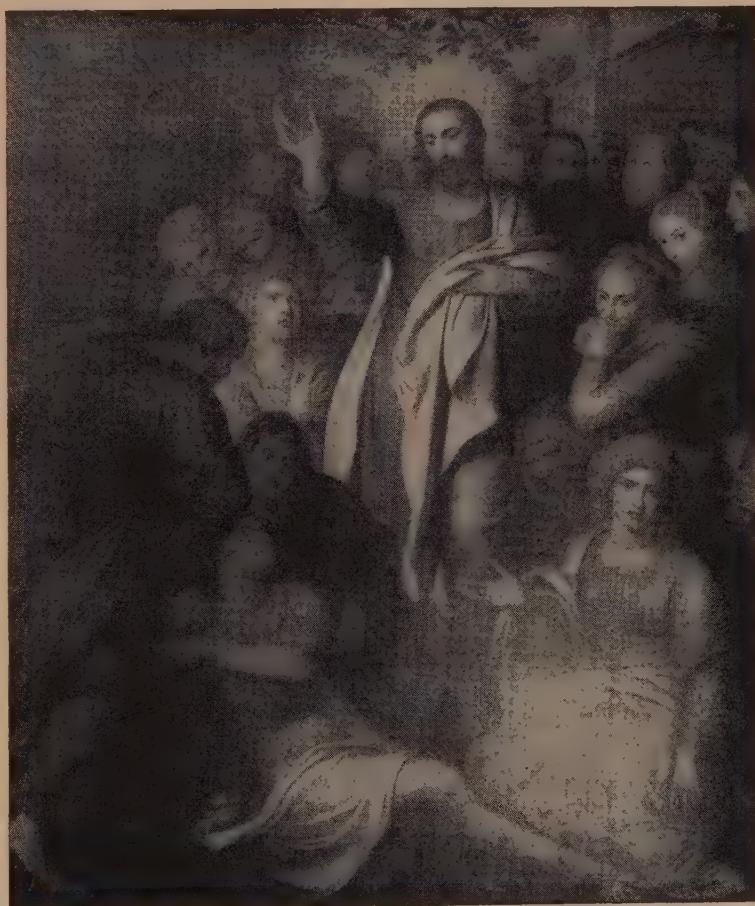


FIG. 11. — OTTO VAN VAEN. — Résurrection de Lazare.
Cathédrale de Saint-Bavon, Gand, Belgique.



FIG. 12. — RUBENS. — La Résurrection de Lazare.

inconnu de Rubens. Sur cette toile mesurant 38 sur 27 inches, la figure d'Antoine Maubouhans allait finir grâce au docte W. R. Valentiner, qui publia dans "The Art Quarterly"¹¹ un portrait

inches, la figure d'Antoine Maubouhans apparaît sans hésitation. Evidemment, ce n'est plus le jouvenceau qui servait de modèle à son camarade Pierre-Paul, mais le gentilhomme mûri, tenant son épée de la droite, l'escarcelle de la gauche. Le regard sérieux permet de conclure à une fonction importante, à la cour ou en Franche-Comté.

La période de Rubens qui commence avec sa formation dans l'atelier d'Otto Van Veen et va jusqu'à son départ de la Franche-Comté, nous réserve sans doute d'autres surprises. Cette phase explique également les facilités du pèlerin dans la capitale toscane, où il se voit accueilli en étranger de distinction et assiste, le

lion (fig. 12)¹⁰? Dans le modèle, qui posa pour Lazare, on reconnaît à première vue son ami « l'horloger » (fig. 13).

Etais-ce à Bruxelles, était-ce en Franche-Comté, Rubens semble avoir portraiture d'autres parents de son ami intime. L'effigie d'un gentilhomme, sur bois, 51 sur 40 cm, d'une ressemblance frappante avec le trésorier général, passa dans une vente à l'hôtel Drouot en 1933. On connaît un juvénile abbé, gravé par un anonyme, — l'unique exemplaire se trouve au Cabinet des Estampes de Paris — fort ressemblant aux Maubouhans. Peut-être avons-nous là le plus jeune des frères, Jean (fig. 14).

Le cercle des Maubouhans allait finir grâce au docte W. R. Valentiner, qui publia dans "The Art Quarterly"¹¹ un portrait

10. Ce grand panneau, autrefois en Angleterre, se trouve à présent en Amérique du Sud.
11. *Shorter Notes : An Early Portrait by Rubens*, Detroit Institute of Arts; Spring, 1953.

5 octobre 1600, à une brillante manifestation de la société florentine : le mariage de Marie de Médicis.

**

Cependant, les Francs-Comtois continuèrent leur ascendant à la cour de Bruxelles, où ils remplirent des charges importantes. A son retour d'Italie, en 1608, nommé peintre de l'hôtel archiducal, Rubens frayait certainement avec ses amis d'autrefois, aussi bien qu'avec les Chifflet, étonnante lignée bisontine qui produisit tant de savants, hautement estimés par l'infante, particulièrement Jean-Jacques Chifflet, médecin de la chambre. Celui-ci avait épousé la fille de François-Jules de Maubouhans, seigneur de Montoillette, frère du trésorier et d'Antoine, « l'horloger ». Pourtant, ce qui est surprenant, on ne connaît pas de portraits des Chifflet de la main de Rubens. Le musée de Besançon conserve un tableau de la main du Hollandais Haneman, représentant le médecin de l'infante¹².

Le dernier lien du grand peintre avec la Franche-Comté, que nous connaissons, est le frontispice d'un livre, récit du siège de Dôle qu'il dessina



FIG. 13. — RUBENS. — La Résurrection de Lazare
(détail avec le portrait d'Antoine de Maubouhans, voir fig. 12).

12. Nous devons ce renseignement à l'obligeance de Mme Lucie Cornillot, conservateur de ce musée.

pour Plantin-Moretus en 1638. Cette ville était alors capitale et devait le rester jusqu'au jour où Louis XIV l'établit à Besançon. L'histoire des tribulations de Dôle par Jean Boyvin agenouillé devant Philippe IV devait réveiller en Rubens bien des souvenirs des amis de sa jeunesse et de son passage dans leur pays (fig. 1^A).

ANDRÉ DE HEVESY.



FIG. 14. — Jeune abbé.
Gravure anonyme.

JEAN DE TROY

P

OUR les amateurs de peinture, le nom de Troy évoque le plus souvent Jean-François, le peintre de la *Lecture de Molière*, l'auteur des cartons de *Jason* ou d'*Esther*. Bien peu pensent à François son père à qui Rigaud ou Largillière ont ravi ses meilleurs portraits, moins encore à Jean, son frère, auquel son provincialisme a fait expier les priviléges de son droit d'aînesse. Il est juste pourtant, dans le mouvement de réhabilitation par lequel notre temps répond à l'appel lancé par Chennevières, de ne pas oublier un des meilleurs portraitistes, un des témoins les plus sûrs de la société languedocienne de la seconde moitié du XVII^e siècle, encore vêtue de velours noir et férue de préciosité.

Le fondateur de la dynastie qui devait finir dans ces fêtes romaines où Jean-François, directeur au Palais Mancini, fera figure d'ambassadeur, était le fils d'un laboureur de Castagnac, près de Saint-Ybars, au diocèse de Rieux¹. Etabli à Toulouse, où son frère Manaud avait ouvert une boutique de brodeur rue des Paradoux, Jean I^{er} Troy, peintre-verrier, travaille en 1613 aux vitraux du chœur de la cathédrale Saint-Etienne. Il lègue à son fils Antoine I^{er} (1608-1684) un atelier qui va le conduire à la fortune, puisque ses cinq enfants se partageront un capital de plus de dix mille livres.

Son fils aîné Jean, qui fait le sujet de cet article et auquel nous donnons l'in-

1. On trouvera les textes et les références bibliographiques dans : P. LESPINASSE et R. MESURET, *Documents inédits sur Antoine de Troy et ses fils* (*Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse*, 1944, pp. 33-61). — Cf. aussi R. MESURET, *l'Age d'or de la peinture toulousaine*, "Revue du Languedoc", 1947. — *Le dessin toulousain de 1610 à 1730*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 1953, pp. 64-68.

dice III pour le distinguer de son aïeul Jean I^{er} ainsi que de ses cousins Jean II et Jean IV, est né sur la paroisse de la Dalbade, le 4 avril 1638. Il n'a encore que huit ans, en 1646, lorsque son père transporte son atelier rue Peyrolières (rue Gambetta) tout près de l'Hôtel de Bernuy sur l'emplacement du jardin du Lycée. Elève de son père, et peut-être d'Antoine Durand, peintre du Capitole, Jean, qui est le fils ainé, aura le privilège de signer *Troy* sans aucun prénom et de succéder à Antoine dans ses biens comme dans son entreprise. Son frère cadet François lui abandonnera dès 1662 le marché de Toulouse pour chercher fortune à Paris.

Jean avait fait le voyage de Rome avec le R.P. Lagreffé, gardien au couvent des Cordeliers, à Montpellier. C'est probablement à son retour, au début de l'année 1666 qu'il épouse dans cette ville, sur la paroisse Notre-Dame des Tables, Suzanne de Quinquiri. Cependant, il ne quitte point Toulouse, où il peint au couvent des grands Carmes pour la chapelle du Mont Carmel, édifiée de 1671 à 1678, une *Immaculée Conception*² et, en 1674, le *Portrait de Jean-Louis Fontanilles*, son premier ouvrage signé et daté (fig. 1)³.

Il ne dépasse guère les frontières du Languedoc : à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, le 26 janvier 1679, pour le baptême de son neveu Jean-François dont il était le parrain, il se fera représenter par un procureur.

Il venait d'éprouver deux échecs. La place de peintre du Capitole qu'il avait sollicitée en 1674, lors de la retraite d'Antoine Durand, avait été donnée à Jean-Pierre Rivalz. L'école de peinture qu'il avait ouverte vers la même époque en concurrence avec celle de Pader avait été fermée par les Capitouls.

Rebuté dans sa ville natale, Jean de Troy se tourne vers la patrie de sa femme. Le cardinal Pierre de Bonzi, dont il a peint le portrait⁴ probablement lors de son passage sur le siège de Toulouse (1671-1673), est maintenant archevêque de Narbonne et président-né des Etats de Languedoc. Sur son rapport, l'assemblée du 14 décembre 1679 vote pour trois ans un crédit annuel de quatre cents livres, destiné à la fondation d'une Académie de Peinture, Gravure, Sculpture et Architecture dans la capitale administrative de la Province. Cette subvention sera prolongée pour une même période le 4 décembre 1684, mais elle ne semble pas avoir été renouvelée, ni l'Académie de Montpellier avoir duré davantage.

Cette même année, le 15 septembre 1684, était mort Antoine de Troy, laissant à son fils ainé son héritage. Jean, dont l'activité se partage entre les deux capitales de la province, est sollicité par les Capitouls. Les Etats ont réduit de mille à six cents livres la somme qu'ils peuvent consacrer à leurs portraits. A ce prix ils ne sau-

2. Musée des Augustins. — Cf. *la Vierge dans l'Art méridional*, Toulouse, Musée des Augustins, 1949, n° 41.

3. Musée des Toulousains de Toulouse. — Cf. *l'Age d'or de la peinture toulousaine*, Paris, Musée de l'Orangerie, 1947, n° 37.

4. Cf. une réplique dans la Coll. de Mme de Roaldès du Bourg (*l'Age d'or de la peinture toulousaine*, Toulouse, Musée des Augustins, 1946, n° 62).

raient engager qu'un artiste du second rang et leur vanité en est blessée. En choisissant pour remplacer Jean-Pierre Rivalz ce même Jean de Troy qu'ils avaient quinze ans plus tôt évincé à son profit, ils espèrent utiliser son crédit : il peint en ce moment même le portrait de Mme de Bâville, et il pourra solliciter l'intendant. Mais celui-ci, irrité contre les magistrats toulousains, refuse de laisser rétablir l'ancienne dépense.

« Je suis au désespoir de ne pouvoir pas vous servir pour le 600 livres que vous m'offrîs », répond Jean de Troy aux Capitouls le 3 septembre 1689 et cet homme arrivé scelle sa lettre d'un cachet de cire rouge timbré d'une couronne de marquis portant *d'or à la truie au naturel passant sur une terrasse de sinople*. La forme primitive du patronyme est *Troio* et elle se rapproche du nom de cet animal qui dans certains dialectes, le gascon par exemple, lui est exactement semblable. Cette pièce naturelle qui sentait par trop sa basse-cour et qui devait être répudiée par son frère cadet, malgré qu'il ne reniait ni sa langue maternelle ni ses origines terriennes : elle est le symbole de son art demeuré fidèle aux traditions toulousaines, plus proche de Challette que de Mignard.

Il semble dès lors fixé à Montpellier, où il a peint l'année précédente pour la salle d'audience de la Cour des Aides un plafond qui célèbre la Révocation de l'Edit de Nantes : *Louis XIV appuyé sur la Justice et la Religion écrase l'Hérésie* (Palais de Justice de Montpellier). En 1687 le chapitre de la Cathédrale lui commande pour

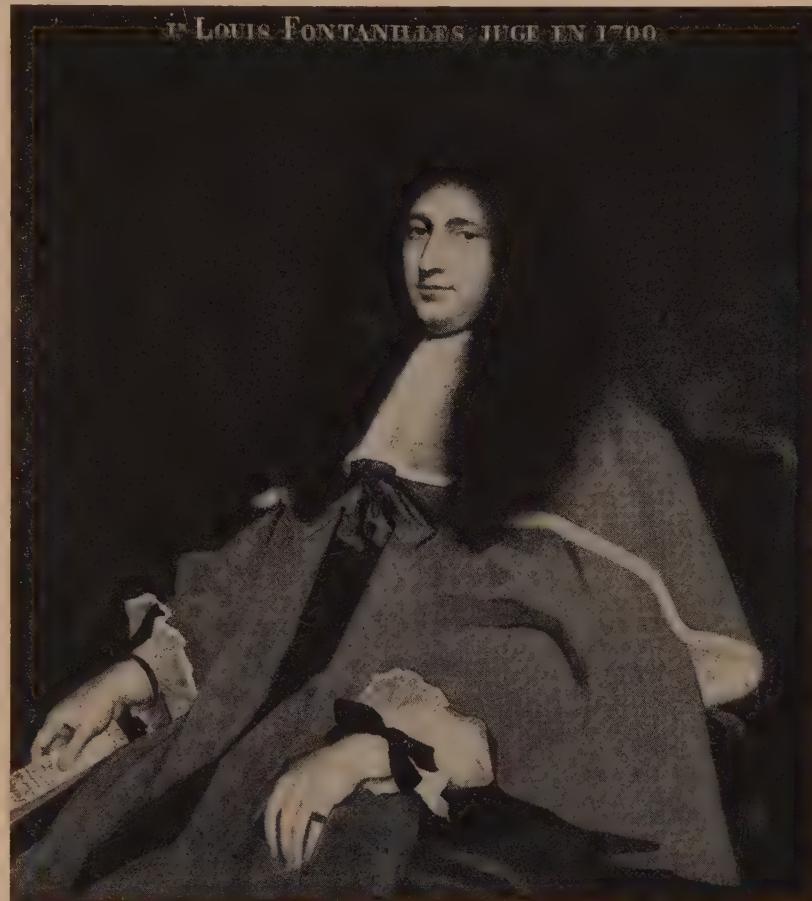


FIG. 1. — JEAN DE TROY. — Jean-Louis Fontanilles.
Musée des Toulousains de Toulouse.



FIG. 2. — JEAN DE TROY. — Elisabeth de Bonsi, marquise de Castries.
Musée Fabre, Montpellier.

toine II de Troy, est peintre comme son père, mais sans clientèle, et il dissipera bien vite l'héritage qu'il dispute à ses sœurs.

**

Jean III de Troy est mort à cinquante-trois ans. Il n'a pas eu le temps comme son frère François qui vécut quatre-vingt-cinq années, de prendre les manières du bel

le prix total de mille sept cents livres, deux grandes peintures, encore accrochées dans le transept : *Saint Pierre guérissant le paralytique* et *le Christ remettant les clefs à saint Pierre*.

Les chanoines avaient exigé qu'il s'inspirât de Nicolas Poussin et il est de fait que le second tableau, achevé après sa mort par Antoine Ranc, est imité du *Jésus-Christ instituant l'Eucharistie* peint en 1641 pour le château de Saint-Germain et aujourd'hui au Musée du Louvre⁵.

Jean mourut à Montpellier le 25 juin 1691, laissant trois enfants, Charlotte, Marie et Antoine.

Le dernier, An-

5. Cat., BRIÈRE, 1924, n° 717.

air et de dépouiller les austérités provinciales. Il est l'aîné de sept ans et sa peinture le vieillit davantage encore : tel Jean-Baptiste de Champaigne qui est presque son contemporain et qui est plus proche de son oncle Philippe que de Le Brun, plus vieux de douze ans.

Son œuvre, cependant, marque une évolution, lente mais certaine. Les critiques du XIX^e siècle l'ont soulignée en attribuant à Antoine I^r, prénommé par erreur Nicolas, les toiles les plus anciennes et à François les plus récentes. Il n'était resté à Jean que son œuvre montpelliérain — son père et son frère n'avaient point séjourné dans le Bas-Languedoc — et dans son œuvre toulousain les deux tableaux signés ou authentifiés par des textes : le *portrait de Fontanilles* et *l'Immaculée Conception*.

Au Musée des Augustins deux de ses peintures étaient rangées dans l'œuvre de François : la *Madeleine au Désert* et le *Songe de saint Joseph*. Pour lui restituer la première il suffit de la comparer avec la Vierge de *l'Immaculée Conception* : même attitude et surtout même visage, avec les yeux levés au ciel et une joue dans le prolongement de la gorge, les deux figures d'ailleurs empruntées à la *Sainte Cécile* de Stefano Maderno.

Devant le *Songe de saint Joseph*, Chennevières évoquait



FIG. 3. — JEAN DE TROY. — Jeanne de Juliard, dame de Mondonville.
Collection de Mme Latécoère, Toulouse.

Le Sueur et il l'attribuait, comme Lahondès et comme Saint-Raymond, au pseudo Nicolas de Troy, à cause de l'archaïsme de son style. Malliot l'avait inventorié aux Carmes Déchaussés sous le simple nom de Detroy, qui ne pouvait désigner que Jean.



FIG. 4. — JEAN DE TROY. — Portrait d'un cordelier.
Musée des Beaux-Arts, Narbonne (fragment).

Fils ainé et héritier d'Antoine, l'artiste a presque toujours signé Troy, sans initiale ni prénom, tant ses lettres que ses ouvrages (fig. 1). Les toulousains du XVIII^e siècle savaient que le Troy languedocien, le seul qui ait laissé des peintures dans les deux

capitales de la province parce qu'il était le seul à y être demeuré, c'était Jean III. Mais au XIX^e siècle, son souvenir s'était effacé et le nom de François avait seul survécu. Lorsque Renouvier eût révélé l'importance de son œuvre à Montpellier, on ne laissa pas de croire qu'il n'y ait habité dès sa jeunesse. Sur les dessins de sa collection, Xavier Atger inscrivait *Troy monspeliensis fecit*⁶ et l'on prit l'habitude, pour le distinguer de son frère, de le nommer "Detroys de Montpellier".

Jean avait cependant conservé sa clientèle toulousaine et il se partageait entre les deux villes. Le 14 novembre 1686, cinq ans avant sa mort, Dom Lehoux, prieur de la Chartreuse de Toulouse, écrit au peintre provençal Jean-Baptiste de la Rose, qui lui avait envoyé une *Marine* : « M. de Troy, peintre de cette ville, et qui vaut bien son frère établi à Paris, est venu lui-même tendre la toile sur le châssis⁷. »

La liste de son œuvre montpelliérain a été publiée par Renouvier⁸. Parmi les peintures d'histoire non datées il subsiste un plafond dans le grand escalier de l'Hôtel des Trésoriers de France, qui appartient aujourd'hui à la Société Archéologique



FIG. 5. — JEAN DE TROY (?). — Portrait d'un magistrat.
Collection de M. le marquis de Beaumont, Toulouse.

6. *Le dessin toulousain de 1610 à 1730*, nos 52 à 57.

7. PONS, *Jean-Baptiste de la Rose* (*Archives de l'art français*, VI, 1858-1860, p. 231).

8. RENOUVIER, *Jean Troy, directeur de l'Académie de peinture, sculpture et gravure de Montpellier* (*Archives de l'art français*, IV, 1855-1856, pp. 81-82).

de Montpellier : *le Temps et la Justice découvrant la Vérité*. Une copie très infidèle passait dans la collection Atger pour l'esquisse originale⁹. Dans le même musée, la copie d'un autre plafond, qui est inventoriée, elle aussi, comme une œuvre de la main du maître, et qui figure *Mercure et Hercule enlevant la Vérité*¹⁰, n'est qu'une imitation d'une composition gravée par Audran d'après Nicolas Poussin : *le Temps enlevant la Vérité*. La Faculté de Médecine possède encore deux tableaux allégoriques en demi-figures : *l'Architecture* désignée par erreur comme la *Géométrie*¹¹; — *la Peinture embrassant Clio*¹² que Chennevières intitule tantôt *la Poésie et la Renommée*, tantôt *la Poésie et la Peinture*¹³.

Ses tableaux d'histoire s'inspirent du Poussin. Ils rappellent plus souvent Carlo Maratta qu'il avait pu connaître à Rome et qui était révéré de l'Europe entière. Dans son art on retrouve les caractères de la réaction bolonaise : noblesse, suavité, rigueur de la composition, éloignement du maniérisme et de la déclamation. Il y a ajouté les charmes de son pinceau, plus caressant encore dans les portraits.

Si MM. Faré et Baderou ont eu raison de lui retirer le *Portrait du cardinal Jean de Bonzi*, évêque de Béziers et grand aumônier de Marie de Médicis¹⁴, il faut au contraire lui restituer dans ce même musée Fabre, la charmante *Elisabeth de Bonsi, marquise de Castries* (fig. 2), qui fut successivement attribuée à Philippe de Champaigne et à Sébastien Bourdon¹⁵. Epouse de René-Gaspard de la Croix, marquis de Castries, gouverneur de Montpellier et lieutenant-général en Languedoc, cette précieuse attardée était la sœur du cardinal Pierre de Bonzi, archevêque de Narbonne et protecteur de l'artiste. Les mains, traitées dans une pâte fluide et un peu laiteuse, sont caractéristiques de sa manière. On découvre avec le *Portrait de Mme de Mondonville* des ressemblances de facture, de pose et d'accessoires.

Jeanne de Juliard, dame de Mondonville, était à Toulouse, où elle avait fondé la congrégation des Filles de l'Enfance, la correspondante de Port-Royal. La qualité de son portrait (fig. 3), dans la collection de Mme Latécoère, avait fait penser à Philippe de Champaigne, peintre ordinaire des jansénistes. Les catalogues des salons toulousains du XVIII^e siècle où il fut prêté par le marquis de Gardouch-Bélesta, dont la mère était une Juliard, et par la marquise de Thézan, nous ont permis d'en découvrir l'auteur. En 1751, il avait été exposé comme une peinture anonyme, en 1777 comme un « tableau capital de Detroy », enfin en 1781 sous le nom de Jean de Troy¹⁶.

9. Cat., 1830, n° 300.

10. Ibid., n° 301.

11. Ibid., n° 302.

12. Ibid., n° 299.

13. PH. DE CHENNEVIÈRES-POINTEL, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux*, IV, Paris, 1862, p. 240. — *Le dessin toulousain de 1610 à 1730*, p. 65.

14. *Les chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier*, 1939, n° 98.

15. Aux références données par le cat. de l'*Age d'or*, 1947, n° 36, ajoutez : J. CLAPARÈDE, dans : *Languedoc méditerranéen et Roussillon*, Nice, 1946, p. 216 (repr.). — J. LEYMARIE, dans : "France-Illustration", 11 janvier 1947, p. 49 (repr.).

16. Aux références données par le cat. de l'*Age d'or*, 1947, n° 36, ajouter : LO DUCA, dans : "Le Monde illustré", 25 janv. 1947, p. 92 (repr.). — P. MESPLÉ, *l'Ecole de Toulouse*, dans : "Gazette des Beaux-Arts", 1949, p. 200 (repr.).



F. JEAN DE TROY. — La vision de saint Bernard, dessin.
Musée Paul-Dupuy, Toulouse.

Du même pinceau qui avait su transposer sur la toile la vanité satisfaite d'un Fontanilles ou la préciosité automnale d'une marquise de Castries, il peint ici la *prepotenza* d'une femme de combat, qui ne put être vaincue que par l'exil. La majesté bourgeoise du modèle, la simplicité janséniste de sa toilette, la sobriété du décor contrastent avec une aimable *Adoration des Bergers* que le peintre a posée sur une table et où il a pastiché l'école de Bologne : *allegro con brio*, qui au milieu de ce morceau en noir et blanc résonne comme une charge d'atelier.

Le *Blaise Pascal* — Jean de Troy aurait-il été janséniste? — semble la réplique d'un original disparu¹⁷. Le *Portrait de magistrat* (fig. 5) qui appartient à M. le Marquis de Beaumont doit-il demeurer, comme il l'est sur l'inventaire du château de Merville dressé par la comtesse de Villèle, inscrit dans son œuvre¹⁸? Au Musée des Beaux-Arts de Narbonne, le *Portrait d'un cordelier*, attribué successivement à Caño et à Ribalta (fig. 4)¹⁹, a pu être identifié, grâce à l'esquisse dessinée qui appartient à la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier²⁰. Nous avons déjà publié les catalogues de ses dessins²¹ et de ses estampes²², qui comme ses peintures étaient le plus souvent attribuées naguère à son frère cadet ou à son neveu.

Curieux destin d'un œuvre qu'il a fallu revendiquer non seulement contre ses parents, François ou Jean-François de Troy, ou ses compatriotes, tel Sébastien Bourdon, mais encore contre le brabançon Philippe de Champaigne, l'andalou Alonso Caño, le valencien Juan de Ribalta. Cette liste marque assez bien sa place dans la peinture : pour l'histoire un attardé, pour la géographie un méditerranéen, que l'amour voulu porte vers l'Italie, l'amour senti vers l'Espagne, dont le réalisme et le luminisme ont pénétré le Languedoc.

ROBERT MESURET.

— 17. Archevêché de Toulouse. — Cf. J. DE LAHONDÈS, dans : "Le Messager de Toulouse", 10 sept. 1900.
— *L'Age d'or*, 1946, n° 65. — LO DUCA, dans : "Le Monde illustré", 25 janv. 1947 (repr.).

18. *L'Age d'or*, 1947, n° 39.

19. Cat., TOURNAL, 1864, n° 1092. — BERTHOMIEU, 1923, n° 528.

20. *Le dessin toulousain de 1610 à 1730*, n° 56.

21. *Ibid.*, pp. 65 à 71, n° 49 à 58.

22. *L'estampe toulousaine. Les graveurs en taille-douce de 1600 à 1800*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 1951, n° 120 à 128.

AUTHORSHIP OF THE DECORATION OF THE HOTEL LAUZUN

EVERY lover of old Paris knows the "Quai des Balcons," the term now applied to the Quai d'Anjou along the Northern side of the Ile Saint-Louis. There on the eastern point of the island is the Hôtel Lambert, built before 1652 by Louis Le Vau and decorated by Lesueur and Charles Le Brun. A little to the west of it, at No. 17, its plain balconied façade masking magnificent interiors, is the hôtel built in 1656-1657 by the rich profiteer, Charles Gruyn, and frequented by the familiars of his father's tavern: Molière, Boileau and Racine.

This house acquired its familiar name and greatest celebrity when, after Gruyn's death, it was owned from 1682 to 1685 by the Marquis, soon to be Duke, de Lauzun—the famous fiancé (perhaps husband even) of the Grande Mademoiselle, cousin of Louis XIV. It then passed to the Marquis de Riche lieu. Bought by Baron Pichon in 1842, it again had literary occupants, when rented in part to Bau-



FIG. 1. — Gilded Arabesque Panels from the Hôtel Lauzun.
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



— Doors from the Hôtel Lauzun, with the cypher of Gruyn and Möy.
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

delaire and Théophile Gautier. Owned by the City of Paris from 1900 to 1906, it was retroceded to Pichon, who made changes in the old woodwork which a later proprietor sought to restore. While in that state it was published in a monograph by L. Dimier¹, which shows also certain panels not reincorporated.

The year 1928-1929 saw the hôtel put up at auction, but, as the sale opened, it was *classé comme monument historique* as a whole, with prohibition of removing or exporting any part. Thus the City of Paris was enabled, without competition, to reacquire it, and it remains a precious structure still without permanent destination or occupancy. Any woodwork of the period of Louis XIV being today almost confined to the royal châteaux, one feared at the Philadelphia Museum that the last chance of acquiring any for America was gone.

In that year, I had the joy of finding at the decorators, Carlhian, a suite of

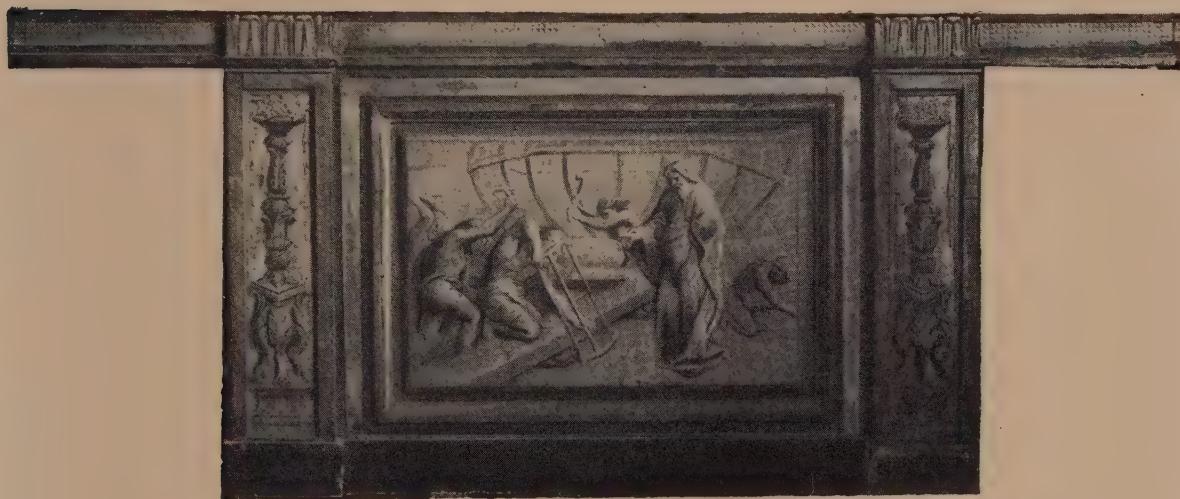


FIG. 3. — The Building of the Ark, Grisaille Panel. (From the Hôtel Lauzun decoration.)
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

gilded arabesque panels and other woodwork. There was no statement of provenance, but I recognized these by the cypher of Gruyn (joined with Möy) (fig. 2) as coming from the Hôtel Lauzun. Some of these panels are indeed illustrated in Dimier's monograph^{1 A}. In this lot were seventeen arabesque panels, mostly for a dado (fig. 1), twenty-five sculptured and gilded pilasters for a dado, a length of architrave, and a tall narrow door (fig. 2), painted on both sides². This door was successfully sliced in two, lengthwise, for us in America by Eugene

1. A later state, since final acquisition by the City, is shown by P. JARRY, in: *Les Vieux Hôtels de Paris, l'Île Saint-Louis*, 1937, XXII.

1A. Plates 24 and 32.

2. This is one of the series wainscoting the Petit Cabinet of the main story of the Hôtel Lauzun, as now restored.

Schoen—an operation of the greatest delicacy, as the bevels at the edge of the panels were less than three-eighths of an inch thick. Thus we had almost sufficient material for a dado, an alcove-frame, like that of a bed-alcove à l'italienne, and the two narrow doors then usually found on either side of central features—as they are indeed found at either side of the chimney piece in the Hôtel Lauzun's Chambre d'Honneur, with its superbly carved alcove (fig. 4).

Our intended Louis XIV room was to have been the next one installed when war interrupted our construction in 1943—fortunately, because this woodwork lacked by six a sufficient number of old panels to complete its circuit, and would have required filling out by that number of new panels. These, on our principle of never making new to match old decoration, would have had to be in plain gold, not arabesqued.

Next, more than twenty years after the first find, Robert Carlhian wrote us he had acquired six more gilded panels and six more pilasters, closely similar but not identical. Again these were without known provenance, having been re-used elsewhere in the meantime. Four of these panels had arabesques not dissimilar to ours; two others had painted scenes in grisaille of Old Testament subjects, the *Sacrifice of Abraham* (*Genesis XXII, 13*) and *Noah Building the Ark* (*Genesis VI*), (fig. 3). These might well have come from some of the rooms of the Hôtel Lauzun where the decorations were replaced in the last century. The chapel was dismantled at that time, and from it also came no doubt two square panels of our first lot, with IHS and a cypher AM. The new panels sufficed to complete the perimeter of the space available, and they were promptly acquired by the Museum through a generous gift of our trustee, I. S. Ravidin.

At this juncture, we renewed our study of the problem of authorship, on which no documentary evidence was available³. Obviously the decoration of the Hôtel Lauzun comes from the general circle of Charles Le Brun, future Premier Peintre du Roi, who was then just creating the characteristically French arabesque at Vaux-le-Vicomte and at the Hôtel Lambert, nearby—contrasting with the Raphaelesque work of Errard at the Louvre. All Le Brun's drawings in the immense collection of them at the Cabinet des Dessins of the Louvre are published. They include no studies for any work at the Hôtel Lauzun. One supposed the ornaments might be by such gifted followers of Le Brun as Charmeton or Alexis and Nicholas Loir. But soon a greater name began to impose itself: Jean Lepautre (1618-1682), the most fertile of engravers of models, in his more than 750 published plates of ornament. The earliest dated ones, aside from engravings after other artists, are precisely of 1657. He was not known for any executed decorations. He was described, however, in the act of marriage of his brother the architect, Antoine Lepautre, 1648, as “*maître menuisier*,” and was still so described at the remarriage of his father, 1656 (*Jal*). As he was then already aged thirty-eight,

3. In the restoration of 1910, no signature, no monogram of an artist was found, in spite of minute search.



FIG. 4. — *Chambre d'Honneur*, Hôtel Lauzun, Paris, 1657, Ornament designed by Jean Lepautre, *Graveur du Roi*. (Marks clearly show the height of the original chimney-piece replaced in the ownership of Ogier, after 1709). — From a Design by Pierre Lepautre, *Dessinateur du Roi*, son of Jean Lepautre.

he must have executed some works; and when his dated engraved ornaments begin with *Frises et montants à la moderne servant pour l'utilité des lambris*, 1657, they already show a full mastery of design.

Moreover, we know that Lepautre had not been wasting his time. He had been first apprenticed to a menuisier, Adam Philippon, a superior man, who went to Rome in 1640 with the two Fréarts. Sent by Sublet de Noyers, Surintendant des Bâtiments of Richelieu, Philippon drew "*les beaux morceaux d'ornements antiques et modernes.*" Forty-nine of these were engraved by Jean Lepautre in a volume first issued in 1645. Meanwhile the Fréarts had brought back Poussin, who was set to work in 1641 to decorate the Grande Galerie du Louvre, but returned to Rome in October 1642. Soon after Richelieu's death, December 4, 1642, and a

month before that of Louis XIII, Sublet de Noyers retired. Philippon says, in his dedication to the Queen-regent: "*M. de Noyers me donna... en employ la menuiserie de la grande galerie du Louvre; mais le ciel nous ravit bientôt après l'objet principal de notre bien, dont la mort a fait désister toutes les hautes entreprises.*" Philippon speaks of his plates as the "first fruits" of his studies in Italy. Whether he took with him his apprentice, as Destailleur

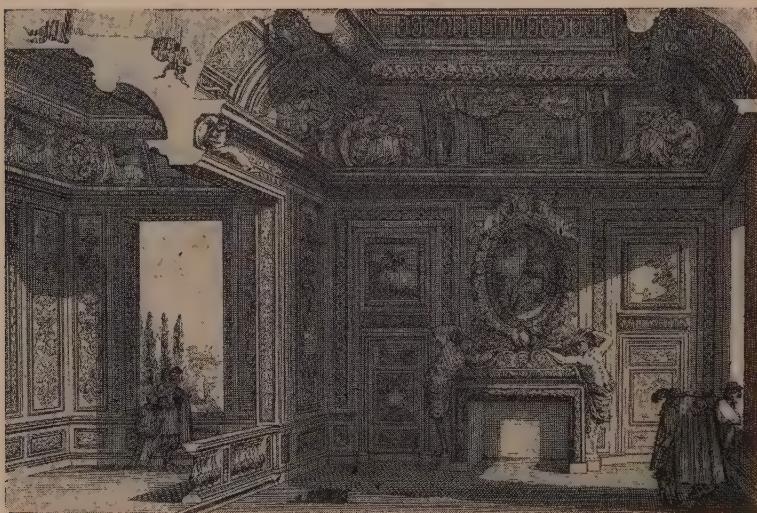


FIG. 5. — JEAN LEPAUTRE. — *Plafonds modernes*,
plate 12, undated.

supposes, we cannot be certain; but, if he did not, he certainly brought back many other sketches. One or the other was responsible for the souvenirs of Italy included in a suite of fifty-odd engravings issued by Lepautre in 1644—religious subjects; popular scenes, landscapes, heads, and loose sketches of ornament. In any case, the apprentice was doubtless working with the master on the Grande Galerie du Louvre. Poussin had projected, for the walls of the Gallery, compartments painted with arabesques in grisaille, and on these a beginning was made before the work was abandoned.

We know Lepautre's troubles during the Fronde, and Mazarin's forgiveness, with the plates relative to the peace in 1653 and 1654, ending with those of the coronation of Louis XIV. We may suppose Philippon, who had just paid court to the Regente, and Jean Lepautre, who had made his peace with the minister, to have

been concerned with their new decorations for the apartment of the young King at the Louvre, executed in 1654-1655. The remains of this which survive, moved to new locations in the Musée du Louvre, well support this view. Lemercier, Premier Architecte du Roi, had just died, June 3, 1654; and it was Louis Le Vau, his successor, who let the contracts⁴. The models for sculpture were made by Gilles Guérin, who used as assistants the young Girardon, Magnier and Legendre, in the ceiling and other parts, richly figural. It was Louis Barrois, *maitre menuisier*, who undertook to furnish the panelling and ceiling, itself richly carved of wood. No one, apparently, has thought to compare these decorations with the plates of Jean Lepautre. They show many of the same motifs.

Charles Gruyn des Bordes, who built the Hôtel Lauzun, was the son of the tenant of the famous cabaret of the Rue de la Juiverie on the Ile de la Cité, celebrated by Rabelais, where foregathered Molière, Racine, La Fontaine. Like his brother, for whom Le Hongre decorated the Château du Bouchet between Longjumeau and Juvisy, Charles Gruyn had made an enormous fortune. The men who had just decorated the apartment of the young King at the Louvre were good enough for him. On property acquired in 1641, he had Louis Le Vau, in 1656, sign a building contract, in company with his old father (d. 1661). What more natural than that some of the same workmen should cross to the island to work for him?

Comparison of Jean Lepautre's engraved plates with the Hôtel Lauzun shows that the relationships in design of the decoration are very far-reaching. We may take this building as perhaps the first and likewise the last independent executed decorative work of this great ornamentalist, before he devoted himself exclusively to engraving. One of the most striking relations is between the eagle-headed crossettes of the Salon de Musique⁵ and those of the chimneypiece in Lepautre's



FIG. 6. — JEAN LEPAUTRE. — *Chasses et feuillages*, plate 4, 1663.

4. L. HAUTECŒUR, *Le Louvre et les Tuileries sous Louis XIV*, 1927, pp. 53 ff.

5. DIMIER, *Op. cit.*, pl. 8 and 9.

*Oeuvre*⁶. These eagle heads are a motif from Borromini⁷, but I know of no other example in France. For the general *parti*, the Chambre d'Honneur (fig. 4), of which the chimney piece has been replaced, could be a little closer than it is to Lepautre's suite 38, no. 12 (fig. 5); the niche in the Salon is close to suite 31, no. 1.

The painted ceilings surviving at the Hôtel Lauzun in the Salon, the Salon de Musique, the Chambre d'Honneur, and the Petit Cabinet are all, in their ornaments, closely related to Lepautre's suites of ceilings (34-36, 38-40)—in many of which also the central mythological or allegorical compositions likewise follow the style of Vouet, Lesueur, and Le Brun. The friezes are still more like Lepautre. Especially that of the Salon de Musique, with its heavy swags, cherubs, medallions and masks, is close to his engraved friezes, suites 7 to 10, particularly to plate 2 of suite 10. A similar combination of elements occurs over the alcove of the Chambre d'Honneur.

Most important for us are the arabesque panels. It is precisely Lepautre's suite (no. 5) of 1657, which has the closest analogies, to the Hôtel Lauzun—compare with it Dimier's plate 32 and our doors, also from the Petit Cabinet. The tall panel, Dimier plate 21, has motives close to Lepautre, suite no. 28, 3 among others. Our dado panels with their floral scrolls and dogs recall Lepautre's *Chasses et feuilages*, 1663, suite no. 9-4 (fig. 6) and 6. Only the vehemence of Lepautre is lacking, in the painting by an executant.

One would not expect to find absolute identity in motif with the work of a master who was doubtless the most prolific and fertile in variation of all masters of ornament. But the identity of range in motif and of character in combination is amply sufficient to establish his authorship. Indeed, the novelty, at that very moment, of his artistic property, as well as just the *absence* of precise identity (which would surely be found in the work of an imitator), makes certain that the authorship of the designs was his very own.

Mariette, whose father published the plates, said of Jean Lepautre: "It is almost unbelievable with what facility he produced his thoughts ... He contented himself usually with tracing a light sketch which he then re-formed on the copper ... Bernini [said] when he came to France, that among a number of fine things which he had admired, nothing had more surprised and satisfied him than the works of Lepautre." We are proud to have some parts of one of them, and not the least, in the Philadelphia Museum of Art, along with several precious pieces of furniture designed by his even more genial son⁸.

FISKE KIMBALL.

6. Suite 48, No. 2 of the JOMBERT edition.

7. Ill. in Oppendorf's Berlin sketchbook and also in his Stockholm one, p. 54.

8. Cf. "Gazette des Beaux-Arts," Dec. 1953.

B I B L I O G R A P H I E

PIERRE PRADEL. — *Michel Colombe. Le dernier imagier gothique.* — Paris, Editions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1953, in-4°, 160 p., XXXII pl. hors texte en hélio. (Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique.)

Parue en 1901, la thèse de PAUL VITRY sur *Michel Colombe et la sculpture française de son temps* fut un des grands livres qui servirent d'orientation aux études sur l'art français de la fin du moyen âge pendant ce demi-siècle. L'ouvrage que vient d'écrire PIERRE PRADEL nous apporte non seulement une mise au point d'après des éléments découverts depuis ou mieux étudiés, mais surtout une position critique neuve, qui n'apparaît peut-être pas très nettement, en raison du soin que l'auteur, respectueux d'une grande mémoire, a pris de masquer le plus souvent son propre apport.

En lisant ce bel ouvrage, chef-d'œuvre de critique nuancée, on éprouve un certain sentiment de tristesse, en constatant les énormes destructions dont l'art français a été victime. La confrontation entre le répertoire des œuvres et celui des documents, méthode qui s'est montrée si féconde pour la Flandre, l'Allemagne, l'Italie, est restée en France presque vaine; l'art de Perréal nous échappe toujours et la *Pietà* d'Avignon est encore sans maître. L'étendue des destructions en France a été telle que les coïncidences entre les deux réertoires, soumises à la loi des grands nombres, ne peuvent être que rarissimes. Ainsi en est-il pour Michel Colombe lui-même, connu seulement par deux œuvres certaines, le tombeau des ducs de Bretagne, à Nantes, et le bas-relief de Gaillon; l'œuvre de cet artiste célèbre et comblé de commandes ne devient pour nous autre chose qu'une conjecture que lorsqu'il est un vieillard, alors que plusieurs œuvres, citées par des textes encore conservés, sont disparues. Si encore les témoins survivants de l'art français se proposaient au critique dans leur intégrité, la tâche de celui-ci serait plus aisée. Hélas, guerres de religions et Révolution en ont fait le plus souvent des moignons.

Dans ce désert, parsemé çà et là de quelques vestiges mutilés, PIERRE PRADEL se meut avec une aisance acquise, on le sent, grâce à une expérience consommée des témoins subsistants. Aussi est-il difficile de porter une appréciation critique sur un livre comme celui-ci, malgré les reproductions nombreuses qui l'ornent; on doit, dans une certaine mesure, se fier aux jugements de l'auteur; le lecteur y est incliné d'autant plus volontiers que la prudence dont fait preuve PIERRE PRADEL lui inspire confiance. Et pourtant, pour essayer d'imaginer ce qu'a pu être l'œuvre de Michel Colombe avant 1499, époque où il œuvre au tombeau de Nantes, l'auteur, s'appuyant sur le commentaire d'œuvres détruites ou incertaines, est obligé d'édifier tout un échafaudage d'hypothèses, de probabilités, de conjectures, d'inductions et de déductions. Ainsi nous le voyons, à cette époque obscure, écarter de l'œuvre du maître la *Pietà* de Souvigny

parce qu' « il imagine la manière de Colombe plus libre et fière ». Mais de toute cette analyse qui progresse subtilement à travers l'inconnu, il ressort une notion en tout cas fort claire et qui est peut-être le principal apport de cet ouvrage, par quoi il se distingue particulièrement de celui de PAUL VITRY.

Alors que ce dernier voyait l'art de Michel Colombe émerger du milieu de la Basse-Loire, PIERRE PRADEL, à l'aide de tout un ensemble de textes et de témoins regroupés par lui, établit que l'artiste originaire du Berry, où il travailla sans doute à ses débuts, s'est en réalité formé en Bourbonnais, milieu qui recevait, atténuées, les influences bourguignonnes. Quant à l'école tourangelle, il apparaît à la lumière, tant des textes que des œuvres examinées, qu'elle doit plus à Colombe qu'elle ne lui a apporté; les quelques œuvres qui témoignent en cette région d'une école secondaire, à la fin du xv^e siècle, attestent cependant que c'était une région à l'écart de l'esprit bourguignon et dont l'atmosphère a pu ainsi accentuer l'atmosphère de « détente », que PIERRE PRADEL montre avoir été amorcée en Bourbonnais.

Sur l'importante question de l'attribution de la *Mise au tombeau de Solesmes*, bien que l'auteur se maintienne « dans une réserve méditée », on sent, à le lire attentivement, que cette réserve lui est commandée par le respect qu'avec beaucoup de tact il manifeste pour son prédécesseur, mais que sa conviction est qu'il faut rejeter cet ensemble de l'œuvre de Colombe.

Les tombeaux des ducs de Bretagne, de Nantes, qui sont en quelque sorte le mausolée où Anne, la bonne duchesse, enterra avec ses parents, l'indépendance de son duché, forment un des chapitres principaux de ce livre. Mais là encore la personnalité de Michel Colombe ne se dégage pas avec évidence, en raison de sa collaboration avec Jean Perréal dont la personnalité nous fuit plus encore que celle du sculpteur; une conception neuve de la forme humaine, l'éveil de préoccupations plastiques nouvelles, une tendance prononcée vers l'harmonie et l'équilibre, un grand raffinement dans l'exécution distinguent cette œuvre comme une des grandes étapes de la Renaissance en France. La grande différence des *Vertus* et des *Gisants*, où éclatent ces qualités, avec la plastique banale du socle, issu du même dessin, sinon du même ciseau, atteste que cette transformation, si elle a pu être pensée par Perréal, a été fortement créée par la main du génial sculpteur.

A côté des chefs-d'œuvre de Nantes, le *Saint Georges* de Gaillon, de 1508, aujourd'hui au Louvre, apparaît à PIERRE PRADEL comme inférieur d'exécution et laissant transparaître la main-d'œuvre prépondérante des élèves. Le projet avorté du tombeau conçu pour Marguerite d'Autriche, à Brou (1510-1512), nous vaut un commentaire assez décevant quant à l'œuvre de Michel Colombe, puisque nous raisonnons, en somme, sur des nuées; du moins, a-t-il le

très grand intérêt de nous restituer une tranche de vie, en nous montrant, tour à tour associés ou opposés, différents caractères des personnalités en cause : l'infatuation de Perréal qui veut imposer son projet et le faire exécuter par Colombe, l'esprit sordide de Jean Lemaire de Belges qui cherche surtout à vendre les albâtres de sa carrière de Saint-Lothaire, en Jura, la sénescence de Colombe, surchargé de commandes, et s'appuyant de plus en plus sur son neveu Guillaume Regnault qui est pour lui ce que Jules Romain est alors pour Raphaël.

La deuxième partie du livre traite de la descendance de l'art de Michel Colombe en Bourbnois et en Touraine. En Touraine, nous saisissons en Guillaume Regnault une silhouette au moins aussi fuyante que celle de son oncle, puisque notre connaissance de son art repose, comme pour Colombe, sur une magistrale œuvre de vieillesse, le tombeau de *Louis de Poncher et de Roberte Légende* (1523), aujourd'hui au Louvre, sculpté dix ans avant la mort de l'artiste. PIERRE PRADEL incline à lui attribuer un grand chef-d'œuvre, sur lequel, malheureusement, on ne sait rien, la *Vierge d'Olivet* (aujourd'hui au Louvre) qu'il date des années 1510 environ. C'est, à son avis, une des grandes œuvres de la sculpture française, évoquant le plus les tombeaux de Nantes ; elle fait l'objet d'une analyse très fine qui distingue en les unissant les éléments contradictoires, ici admirablement équilibrés. « ... La robustesse, rançon de cette pondération se trouve magnifiée par l'exaltation d'un type féminin altier dans sa saine vigueur et dont l'équilibre des traits ennoblit une beauté d'essence paysanne. »

Noblesse et inspiration populaire sont, en effet, les traits de la synthèse que réalise toujours l'art français en ses meilleures époques. C'est l'atténuation de cette forte synthèse sous l'influence italienne grandissante que suit l'auteur à travers diverses œuvres comme les tombeaux de *Louis XII et d'Anne de Bretagne* (1516-1531), exécutés pour la plus grande part à Tours et où la collaboration attestée de Juste^e n'exclue pas une conception et une exécution françaises, sans doute dans l'atelier de Régnault ; les tombeaux des *Enfants de Louis XII et d'Anne de Bretagne*, à la basilique de Saint-Denis ; les curieux bustes en terre cuite récemment acquis par le Musée du Louvre, le *Christ* de la Bourgonnière. Après Guillaume Régnault, nous évoquons le fantôme de Jean son fils qui sans doute prolongea l'école tourangelle jusqu'au moment où elle perdit son originalité, vers 1540.

Ainsi se termine ce livre qui s'impose comme une des plus subtiles analyses écrites jusqu'ici sur ce moment où l'art français « vire » du moyen âge à la Renaissance ; sous les dehors d'une critique historique rigoureuse, PIERRE PRADEL, en quelques pages finement nuancées, évoque avec une sensibilité contenue, certains des traits les plus caractéristiques du tempérament français, tel qu'il se manifeste dans les arts plastiques.

GERMAIN BAZIN.

VILHELM SLOMANN. — *Bizarre Designs in Silks: Trade and Traditions*. — Copenhague, E. Munksgaard, 1953, 270 p., 49 pl. et 95 fig. dans le texte. \$ 11 broché et \$ 12 relié.

Dans cet ouvrage, publié par la Fondation Ny Carlsberg, l'ancien directeur du Musée des Arts Décoratifs de Copenhague, VILHELM SLOMANN, a entrepris d'éclaircir un sujet très curieux pour l'histoire de la soie et jusqu'ici peu connu : les étoffes tissées à décors bizarres, assymétriques, abstraits, qui sont utilisés dans la décoration ou le costume — surtout religieux — en Europe, de la fin du XVII^e siècle jusque vers le milieu du XVIII^e. Il détermine leur lointaine origine en Orient, ni en Chine ni en Islam, mais dans l'Inde, rappelant que l'East India Company de Londres y avait soutenu l'industrie de la soie. Il signale que ces bizarres dessins semblent avoir été utilisés dans des tissus de soie originaires d'Italie et de France, à base de décors d'éléments floraux transformés. Ces motifs étranges révèlent d'évidents points de contact avec l'art et la flore de l'Inde. Certains sont non figuratifs, abstraits ou simplement énigmatiques : les uns évoquent des motifs de patrons à dentelles, d'autres ne présentent aucun rapport avec ceux-ci. Cette décoration étrange, d'abord observée sur des tissus de soie pure, se retrouve sur des cotonnades peintes du XVIII^e siècle.

Un des côtés les plus nouveaux du travail de V. SLOMANN consiste dans le tableau des relations commerciales en textiles de l'Europe avec les Indes à partir du XIX^e siècle. Utilisant largement les relations des voyageurs européens et l'histoire commerciale du textile entre les pays européens et l'Inde, il montre avec évidence le cheminement des supports tissés de ces motifs par les voies maritimes et terrestres, puis leur utilisation par certaines grandes fabriques d'Angleterre, de France et d'Italie.

Accessoirement, V. SLOMANN propose de relier l'origine de la « fraise » dans le costume masculin et féminin, depuis la seconde moitié du XVI^e siècle, à l'usage des collerettes analogues que portaient les Indiens et dont la mode fut transportée en Europe par des commerçants. Par ailleurs, il relève les habitudes de propreté scrupuleuse des Indiens et l'emploi qu'ils faisaient des calegons et de vêtements d'intérieur lavables, habitudes que les Européens installés aux Indes leur empruntèrent, ce qui explique en partie la vogue des cotonnades imprimées de l'Inde à la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle.

Cet ouvrage, qui représente de longues années de recherches et s'appuie sur une documentation extrêmement complète, est accompagné d'une importante et excellente bibliographie, ainsi que de nombreux dessins présentant les détails de ces décorations « étranges » qui marquent l'une des plus curieuses influences de l'art décoratif de l'Asie méridionale dans l'histoire du textile européen.

FRANÇOIS BOUCHER.

SIMON VAN HERLAM LE MAITRE DU TRIPTYQUE MORRISON

Tandis qu'on sait que Joos Van Cleve devint un membre de la guilde d'Anvers en 1511, ce qu'on n'a pas remarqué jusqu'ici c'est la présence d'une autre mention antérieure de cet artiste sur les registres de la guilde. En effet, "Joos Van Wezele", inscrit l'année précédente (1510) comme élève de Simon Van Herlam (*de Hollandere*), doit être nul autre que lui-même. Les armoiries des comtés de Mark et de Clèves qu'on reconnaît sur certaines de ses peintures et le nom de Joos "Van Cleve" sous lequel il figure, tant sur les registres de 1511 qu'ultérieurement, nous apprennent que le peintre est originaire du comté de Clèves, sans que cela implique toutefois qu'il s'agisse forcément de la ville de Clèves. Nous n'avons encore aucune preuve du lieu de naissance de cet artiste.

Ses rapports étroits avec Jan Joost

de Calcar, venu de Wesel (et qu'un document appelle *Weseliensis*), et avec Bartel Bruyn, né à Wesel également, ont déjà été remarqués. Baldass¹ et Friedländer² ont démontré d'une façon convaincante que Joos Van Cleve était un élève de Jan Joest ayant, à l'âge de dix-huit ans environ, aidé ce dernier dans l'exécution du rétable de Calcar (1505-1508). En effet, certains types féminins, aux visages ronds, de ce rétable, sont plus proches de Joos Van Cleve que de Jan Joest, dont les personnages féminins dans le rétable antérieur de Palencia ont des traits plus allongés et moins agréables. En ce qui concerne les liens avec Bartel Bruyn, nous savons que ce peintre, dont le style se rapproche souvent de Joos Van Cleve, a placé son portrait par lui-même auprès d'un portrait de Joos Van Cleve dans un de ses tableaux³. Rien

d'étonnant que Joos Van Cleve, après s'être appelé Joos Van Wesel, d'après sa ville natale, dans le document le plus ancien que nous connaissons de lui, en 1510, se soit, plus tard, appelé Joos Van Cleve, la province de Clèves ayant plus de prestige auprès des habitants d'Anvers que la petite ville de Wesel.

Les données fournies par l'étude du style se trouvent donc confirmées par les documents. Joos est né dans la même ville que Jan Joost et Bartel Bruyn. Personne ne saurait dire comment il se fait que Wesel ait produit, au xv^e siècle, tant de peintres remarquables, quasi rivaux de ceux de Haarlem même. Le fait est que l'un des principaux peintres de Cologne, Hermann Wynrich, vers 1400, et le peintre westphalien le plus important, Dirck Begaert, vers 1450, étaient originaires de la même ville; (ce dernier fut long-

temps identifié à tort avec Victor Dünwegge⁴). Entre 1470 et 1490, les trois peintres dont la réputation grandit avec l'âge — Jan Joest, Bartel Bruyn et Joos Van Cleve — étaient tous trois nés à Wesel.

En 1509, Jan Joest alla à Haarlem, où il s'établit jusqu'à la fin de ses jours (1519). Son élève et assistant, Joos Van Cleve, en décendant de s'établir à Anvers, suivait les traces de nombre de jeunes artistes de Hollande et du Bas-Rhin. Il avait environ vingt-cinq ans au plus, et il était assez jeune donc encore pour travailler sous l'égide d'un autre maître. Peut-être est-ce par la force des choses — soit à cause du manque de moyens pour se suffire, soit à cause des hésitations des maîtres de la guilde à l'admettre aussitôt comme membre sans qu'il ait d'abord fait ses preuves dans un atelier anversois — qu'il dut entrer dans l'atelier d'un Hollandais venant de la ville où travaillait alors son premier maître.

Simon Van Herlam, ou, mieux, de Haarlem (l'interversion des voyelles d'un nom de ville n'est pas rare dans les vieux documents), était, comme l'a montré Hulin⁵, le seul peintre hollandais à Anvers à cette époque à jouir d'une grande réputation, puisque les registres de la corporation indiquent qu'il a accepté huit élèves entre 1506 et 1524 — bien plus qu'aucun autre peintre hollandais d'Anvers. (Parmi eux, Jan Besaens et Peter Janssone sont seuls à reparaitre plus tard sur les registres de la guilde : le premier fut reçu maître en 1516, le second en 1520⁶.) Simon Van Herlam fut fait maître de la guilde en 1502 et a dû avoir été alors un artiste venant de Hollande ayant atteint sa maturité et une certaine réputation. Son nom disparaît des listes en 1524, ce qui doit signifier qu'il est mort peu après. Ainsi, appartenait-il sans doute à une génération plus ancienne si, toutefois, il n'était pas mort prématurément.

A mon avis, Simon Van Herlam devrait être reconnu comme le maître du triptyque Morrison, un artiste anonyme jusqu'ici, auquel Friedländer a attaché un nom tiré du triptyque de la collection Hugh Morrison, lequel est une copie libre du rétable de Memling du musée de Vienne, où l'on trouve les caractéristiques hollandaises plutôt lourdes de ce maître, en même temps que le style élégant du modèle de Memling. Comme ses autres œuvres l'indiquent encore mieux, cet artiste venait de l'école de Haarlem ; il a travaillé à Anvers, juste au même

moment que Simon Van Herlam. Il est le plus ancien et le plus réputé des peintres hollandais s'étant établi à Anvers, puisqu'il a exporté quelques rétables importants en Espagne, à commencer par ceux qu'il envoya dès la première année du xvi^e siècle : le triptyque du séminaire Belchite à Saragosse, le triptyque de l'Escorial, dont le charmant petit autel de la National Gallery de Londres est une réplique comportant moins de personnages, et les deux grands volets de Valladolid commandés par un prêtre, Gonsalo Gonzalez de Yllescas, en 1503, et placés sur l'autel au début de 1504 (Friedländer, N° 82-84).

Le Dr Friedländer a identifié (à titre de suggestion, il faut le dire) le maître du triptyque Morrison avec un certain "Ariaen", un élève de Massys, dont les registres de la corporation ne parlent que deux fois — en 1495, et comme d'un maître, en 1503. Il est peu probable que cet artiste ait reçu une commande aussi importante que le rétable de Valladolid l'année même où il fut nommé maître. De plus, comme le Dr F. Winkler⁸ le signale à juste titre, le maître de Morrison travaillait déjà autour de 1490. D'ailleurs, Friedländer lui a attribué, comme une possibilité, une peinture du musée de Bruxelles représentant *Joachim et Anne* et datée de 1500. Tandis que le maître du triptyque Morrison était influencé par Massys (quoique guère plus que de nombreux autres peintres contemporains d'Anvers), il se rapproche encore davantage de l'école de Haarlem. Ce lien, surtout dans ses œuvres de jeunesse, donne la quasi certitude que c'est vers la Hollande et non vers Anvers qu'il faut se tourner à la recherche des débuts de ce maître.

Le charmant *Paradis terrestre*, National Gallery, Londres (fig. 1), était attribué autrefois à Geertgen de Haarlem, auquel il est, en effet, apparenté, de très près, du point de vue tant de la composition que du type des personnages. Les volets de Valladolid révèlent, eux aussi, toujours la même parenté avec Geertgen dans la façon de faire émaner la lumière de l'Enfant-Jésus. Et même *l'Adoration des Rois* de Philadelphie (fig. 2), plus tardive (vers 1510-1512) (date limite, selon M. P. Wescher), la tour de la cathédrale d'Anvers, finie en 1513, y étant encore inachevée⁹), montre des motifs tirés directement de Geertgen : le Roi le plus âgé tient le bras de l'Enfant-Jésus des deux mains, comme dans la peinture de Geertgen au Rudolfinum de Prague. L'Enfant-Jésus, à la

grosse tête et aux yeux fixes, est aussi du type de Geertgen.

Plusieurs peintures, découvertes récemment, du maître du triptyque Morrison, confirment son origine hollandaise. Le *Saint Paul*, à mi-corps, présenté à l'exposition *Jérôme Bosch* du musée de Rotterdam, en 1936 (cat. 12), a été mentionné dans le supplément Friedländer (vol. 16). Le type hollandais flegmatique nous rappelle davantage Ouwater, qui a peint un *Saint Paul* pour l'église Bavo de Haarlem, que Geertgen. Si le *Baptême du Christ*, du musée d'Enschede (Hoogewerff, qui l'a reproduit, lui donne une date trop ancienne, vers 1450, tandis que son exécution doit dater plutôt de 1490 environ¹⁰) est une de ses premières œuvres, ainsi que j'incline à le croire, il montre des rapports étroits avec Albert Ouwater, à qui on devrait peut-être attribuer le *Baptême* du musée de Copenhague, dont la peinture d'Enschede est tirée, avec une composition en sens inverse. Deux volets de la collection Han Coray (et qui appartiennent actuellement au Kunsthuis de Zurich), sont légèrement plus tardifs, et montrent déjà l'influence de Quentin Massys ; mais les caractéristiques hollandaises de l'école de Geertgen y sont encore très prononcées. L'un de ces volets représente *Jésus dans la maison de Siméon*, d'une composition basée sur celle de Dirk Bouts, mais dont les types de la Madeleine et du Christ se rapprochent beaucoup de Geertgen. Tandis que l'autre volet, avec *l'Ecce homo*, a quelques personnages d'arrière-plan qui nous rappellent Massys, la disposition isocéphalique et l'alternance régulière de visages de face et de profil, en font de nouveau une œuvre typique de l'école de Geertgen.

La composition de la *Vierge trônant*, accompagnée de deux anges qui jouent des instruments musicaux (collection privée, New-York), est d'un intérêt spécial pour la question des rapports entre le maître du triptyque Morrison et Joos Van Cleve.

L'ange qui joue du luth, agenouillé devant la Vierge trônant, reparaît sur le triptyque Morrison qui, comme nous l'avons vu, est, dans une large mesure, une copie de la composition de Memling à Vienne. L'ange a cependant été ajouté par le maître du triptyque Morrison, qui fut si fier de cette invention qu'il la répéta dans la composition new-yorkaise. Or, il se trouve que ce même ange fut copié par Joos Van Cleve dans une composition de la *Vierge avec quatre anges*, actuelle-

ment dans la collection de Ch. Weld Blundell, à Trice Hall, comme Friedländer l'a fait remarquer. Ici l'ange tient dans les mains un morceau de musique et non un luth, comme dans le triptyque Morrison. Le fait que le luth convient mieux à la pose de l'ange agenouillé qu'une feuille de musique, prouve que c'est Joos Van Cleve qui a imité le maître de Morrison et non pas vice versa.

Enfin, on voit que l'étrange attitude de l'Enfant-Jésus, qui semble "nager" dans ce tableau de jeunesse de Joos Van Cleve, la *Vierge avec saint Bernard*, du Louvre, est également conforme au même personnage du triptyque Morrison. Il est vrai qu'ici

le maître du triptyque Morrison s'est inspiré de Memling, dont l'invention de cette pose de l'Enfant-Jésus est devenue si célèbre qu'elle alla jusqu'à être imitée par Léonard de Vinci et son entourage, dans la *Vierge à la quenouille*. Toutefois, Joos Van Cleve ayant copié l'ange musicien du triptyque Morrison, il a dû aussi emprunter cette pose de l'Enfant-Jésus à ce même maître et non à Memling directement.

Ainsi, voyons-nous que Joos Van Cleve a copié à deux reprises des personnages du maître du triptyque Morrison, et ceci, dans sa jeunesse seulement. (On sait, évidemment, que Joos Van Cleve a copié plus d'une fois des

compositions d'autres artistes, mais il a, en général, pris comme modèles des travaux de grands maîtres du début du xv^e siècle et non ceux de ses propres contemporains¹¹⁾.) On comprend mieux cette influence du maître du triptyque Morrison sur Joos Van Cleve en se souvenant qu'il a travaillé pendant quelque temps dans l'atelier du maître que nous appelons Simon Van Herlam. Friedländer a daté la peinture du Louvre par Joos Van Cleve de 1507 environ, ce qui est tout près de 1510, l'année où nous croyons devoir placer la collaboration de cet artiste à l'atelier de Simon Van Herlam.

W. R. VALENTINER.

TITIEN ET LE PAYSAGE

Dans son article aussi brillant que suggestif sur *les Théories artistiques de la Renaissance et le développement de la peinture de paysage*, paru ici même, *Op. cit.**, Ernest Gombrich tentait de placer dans l'âge d'or de l'école vénitienne le berceau de la peinture de paysage proprement dite. En effet, Titien s'étant toujours vu attribuer un rôle décisif dans la naissance de cette branche de la peinture, la force et la sensibilité de ses interprétations de la nature dans les fonds

de ses compositions telles que *le Martyre de saint Pierre* et la *Présentation de la Vierge au Temple*, ainsi que dans ses créations graphiques comme le *Sacrifice d'Abraham*, semblent justifier la part qu'on lui reconnaît dans la consécration du paysage peint indépendant. Il existe à l'appui du rôle dominant du Titien dans ce domaine, de nombreux documents et témoignages littéraires lesquels, cependant, ne résistent pas à un examen serré.

Dans une lettre du 11 octobre 1552

adressée au prince Philippe d'Espagne, Titien lui annonce l'envoi, entre autres tableaux, d'un *paeſagio*. C'est la seule fois que Titien fait allusion à une de ses peintures comme étant un paysage. (Un « *pais* » par Titien, sans autres détails, est catalogué en 1666 à la *galeria del Mediodia*¹⁾.) Des témoignages plus tardifs, toujours du xvi^e siècle, parlent de lui comme d'un peintre-paysagiste. Mais en lui conférant ce titre, Lomazzo² ne cite à l'appui que le *Saint Pierre martyre*

de l'église SS. Giovanni e Paolo et estime que tout l'art du Titien dans ce domaine réside dans le rapport parfait qu'il réalise entre les personnages et les grands arbres. C'est donc là un témoignage qui n'est guère encourageant pour quiconque s'intéresse à Titien paysagiste. Il est vrai que des paysages du Titien apparaissent souvent dans les inventaires de vieilles collections, mais toutes ces mentions sont trop tardives pour servir de preuves.

Certes, on a le témoignage de Vasari qui dit que dans sa jeunesse, Titien, était très intéressé par le rendu du décor³. Il le souligne à propos d'une des premières grandes compositions du Titien, la *Fuite en Egypte*, peinte pour Messer Andrea Loredan (actuellement à l'Ermitage)⁴ : « ... è dipinta la Nostra Donna che va in Egitto, in mezzo a uno gran boscaglia e certi paesi molto ben fatti per avere dato Tiziano molti mesi opera a fare simili cose, e tenuto per ciò in casa alcuni Tedeschi eccellenti pittori di paesi e verzure. » Tout ce qu'on tire de certain de ce passage c'est que, dans ses compositions religieuses, Titien réservait une part importante au paysage. Le tableau de jeunesse fait pour Loredan est, tout comme le *Saint Pierre martyre*, une scène religieuse placée dans un paysage, et non pas un paysage proprement dit. On ne saurait d'ailleurs guère s'attendre à ce qu'un artiste italien né au xv^e siècle exécute un paysage véritable sans personnages. (J'ai publié en 1935 la prédelle d'Asolo par Lotto comme la plus ancienne peinture de paysage des temps modernes. Mais, en tant que prédelle, elle appartient à un autre chapitre de l'art⁵.) Même chez les spécialistes allemands qui, d'après Vasari, travaillaient pour le Titien, on ne trouve point de tableaux de ce genre. Altdorfer, dans son tableau de Munich qui est le plus près d'un paysage indépendant, a introduit le saint Georges. (Je n'entre pas dans la discussion des paysages peints par Altdorfer, ce problème n'étant pas suffisamment clarifié⁶.) Patinier, que Dürer considérait comme « un bon peintre de paysages », plaçait aussi de petites scènes religieuses dans ses paysages, privant ceux-ci ainsi de toute valeur indépendante.

Sommes-nous en droit de nous attendre de la part du Titien au paysage à figures dominant celui-ci tant par les proportions que spirituellement? Parmi ses œuvres graphiques, la grande gravure sur bois de la *Lai-*

tière correspondrait à cette description⁷. Elle ne représente pas les travaux d'un mois précis, mais des personnages ordinaires vaquant à leurs occupations et aussi anonymes que les bergers le sont dans certains dessins du Titien: ils gardent leurs troupeaux, dorment, se reposent⁸. Le dessin et les arts graphiques sont évidemment soumis à des règles moins rigides que la peinture. Cette dernière naît de la dévotion religieuse d'où se dégagent à leur tour peu à peu, les différentes spécialités, comme on le voit le mieux dans la lente émancipation du portrait. Ce n'est que plus tard, lorsque la peinture se sépare de la religion, qu'elle se prête à d'autres buts culturels.

Un exemple parallèle en est offert par la poésie. Là aussi, il fallut longtemps pour dégager la pastorale de ses accessoires allégoriques. L'élogie latine après Pétrarque, comme l'élogie virgilienne, demeura longtemps un masque pour idées politiques, et lorsque, de temps en temps, elle abandonnait son caractère allégorique, elle demeurait toujours fidèle au milieu de la vie champêtre opposée à la vie dépravée des villes. Le berger était considéré comme un personnage idéal, et lorsqu'il apparaissait sur la scène — comme dans les *Tirsi* de 1506 — les Italiens les plus en vue rendant hommage à la duchesse d'Urbino sont déguisés en bergers.

Dans ces *Tirsi*, le berger des rives de l'Adriatique se laisse aisément reconnaître comme Pietro Bembo, l'auteur, Baldassare Castiglione, lui faisant réciter des vers de l'*Asolani* même de Bembo; mais dans d'autres pastorales à double sens, le sens secondaire disparut très vite. A l'époque des écrits de Lodovico Dolce⁹, le succès des scènes pastorales de Sannazaro était entièrement indépendant des allusions politiques de l'*Arcadia*. Mais pour lui aussi les bergers de Sannazaro étaient des êtres idéalisés et, sur la carta 75 de son dialogue sur les couleurs, il évoque le monde idéal disparu de Sannazaro : « ... sommi diti non si sdegnavano//Menar il pecorelle in silva pascere//ma, come noi facemo, essi cantavano. » Ainsi, les bergers qui étaient admis en littérature et dans le « grand art » étaient idéalisés et revêtus d'un air de majesté — une analogie païenne du Christ vu comme le berger divin.

D'après Ernest Gombrich¹⁰, Giorgione aurait été le premier à repré-

senter des décors animés de personnages. « L'idée d'un genre de peinture pastorale a dû venir à l'esprit de plus d'un peintre. Ne pourrions-nous pas en déduire que c'est là que Giorgione a puisé ses nouveaux thèmes, que ceux-ci furent acceptés par ses protecteurs vénitiens comme des Sannazaro ou des Tebaldeo de la peinture, plutôt que comme une simple illustration de thèmes classiques obscurs? » J'admire beaucoup la subtilité des observations de Gombrich, mais je dois m'élever contre cette théorie. Je suis portée à croire, au contraire, que nous autres retardataires qui n'avons pas su interpréter la *Tempesta* d'une manière convaincante, nous ne pouvons nous empêcher d'être impressionnés malgré nous par l'attrait du paysage indépendant, tandis que les patrons de Giorgione, membres de « l'intelligentsia » vénitienne, enclins à inscrire des monogrammes mystérieux sur tous les portraits et au revers des médailles, appréciaient tout autant, si ce n'est plus, le sens caché de la composition que l'atmosphère créée par le paysage. Je ne peux donc pas accepter la *Tempesta* de Giorgione comme un paysage animé de personnages, et encore moins comme une scène pastorale, tout élément d'interprétation de cet ordre faisant entièrement défaut. Ce n'est pas un berger qui y figure, mais un soldat, et on n'y voit pas de troupeau de moutons. Par ailleurs, la scène qui s'y joue exerce un attrait direct sur le spectateur. Le mystère dont, malgré tant d'efforts, elle demeure entourée, ne fait que contribuer au charme inépuisable de ce tableau.

**

Le texte que je tiens à présenter ici à titre de témoignage de l'époque de

10. CREIGHTON GILBERT, indépendamment de GOMBRICH, voit dans la description que MICHAEL donne en passant de la *Tempesta* de Giorgione, « *El paesetto in tela cun la tempesta cun la cingana et soldato* », un argument en faveur de sa théorie que « Giorgione pouvait être tout aussi vague en 1505 ». Le fait que MICHAEL, dans sa description du tableau de Giorgione, commence par « *una tempesta* » n'implique pas forcément que le sujet de ce tableau était une *tempesta*. Dans d'autres cas aussi, lorsqu'il s'agit de compositions à personnages de petites dimensions, MICHAEL commence sa description par le caractère général du tableau, comme par exemple : « *La tela del paese cun el naximento de Paris* » ou bien « *un paese cun alcuni pescatori che hanno preso una lodra, cun due figurette che stanno a vedere...* »

l'activité du Titien en tant que peintre de paysages, confirme ma théorie au sujet du double sens de peintures de ce genre. Dans le dialogue de Dolce, sur les couleurs, que nous avons déjà mentionné, nous trouvons au verso de la carta 51 le passage que nous ne reproduisons ici que dans la version originale de cet article.

Dolce n'avait certes rien d'un penseur méthodique, et l'est encore moins que jamais dans le méli-mélo de son livre sur les couleurs. Néanmoins, il faisait partie de l'entourage intime du Titien et nous pouvons donc supposer que le *paese* qu'il décrit a dû exister sous une forme quelconque, très probablement celle d'une peinture¹¹.

La description du *paese* du Titien par Dolce est si détaillée qu'elle nous permet d'en reconnaître la composition dans le dessin n° 150 du Musée Bonnat de Bayonne (fig. 1). Ce dessin (à l'encre et au bistre, 265 × 410 mm) porte l'inscription : *Di Ticiano*, d'une écriture plus tardive, au coin en haut et à gauche, mais il a soulevé des doutes chez Ephrussi et fut attribué par Morelli à Domenico Campagnola. Dans nos *Tizian Studien*¹², nous avons publié ce dessin comme étant du Titien signalant certains de ses rapports avec les fonds de quelques-uns de ses tableaux. Bien que notre attribution ait été contestée¹³, nous l'avons maintenue dans nos *Venitian Drawings*¹⁴, et Hans Tietze l'a reproduit dans sa monographie¹⁵. C'est un paysage à personnages qui, bien que d'un caractère mythologique, demeurent anonymes. Les satyres et la nymphe au premier plan ne sont ni Pan, ni Priape avec leurs compagnons légendaires ; ce ne sont pas, non plus, des dieux mais des demi-dieux des bois sans noms. Titien a souligné cet anonymat en représentant le personnage le plus important, de sexe féminin, du premier plan, de dos, écartant ainsi toute interprétation spirituelle. Ce personnage se distingue par le calme en dépit du mouvement, qui crée une atmosphère spéciale¹⁶.

Elle n'est pas assaillie par les satyres ; la distance créée par les dimensions réduites des autres personnages, tempête toute fougue, et le vague du paysage atténue tous les rapports. C'est simplement dans la nature des nymphes de dormir dans les bois, et de susciter le désir des satyres, et dans celle des satyres d'avoir affaire aux animaux, de grimper les arbres et d'attaquer les femmes. Le tableau ne représente aucun épisode particulier, mais simplement les hôtes des bois — personification, sous des formes classiques, des forces de la nature.

Le passage, de 1565, de Dolce corrobore notre attribution du dessin de Bayonne au Titien, mais consacre-t-il aussi Titien comme un peintre de paysages ? Est-il absolument certain que le *paese* décrit par Dolce était une peinture ou n'est-ce là qu'une probabilité ?

Je ne sous-estime pas la valeur des objections qu'on peut soulever contre la théorie qui en fait une certitude. Il arrive souvent que les écrivains — ne serait-ce que pour des raisons pratiques — décrivent des tableaux d'après des gravures qu'ils en ont sous les yeux. Le paysage de Bayonne fut, certes, gravé ; cette gravure est en sens inverse et elle n'est pas signée. On la considérait comme étant du Titien lui-même lorsque A. Bartsch la rangea soudain parmi les œuvres de Grimaldi, en la faisant ainsi beaucoup plus tardive¹⁷. Je me fie à la sagacité de Bartsch, d'autant plus que je ne peux pas le vérifier, et je crois donc que la description de Dolce n'était pas tirée d'une gravure mais d'une peinture.

Quel était dès lors le but du dessin de Bayonne ? Nous connaissons des études du Titien d'après nature, dont nous avons pu démontrer l'emploi dans des gravures sur bois¹⁸. Nous connaissons également de lui des croquis pour des figures isolées ou des groupes de personnages, des études d'après le modèle vivant utilisées pour des peintures¹⁹. Mais jusqu'à présent il n'y a qu'un seul croquis faisant partie du long travail préparatoire de la laborieuse *Bataille* qui nous soit parvenu²⁰. A côté de tous ces dessins employés pour des gravures sur bois ou des peintures, il existe une série de compositions soigneusement finies et ayant l'air d'être des versions finales, dont le rôle et l'auteur ont donné lieu à des théories différentes. Nous les avons longuement étudiées

dans notre corpus (p. 306). Ce sont des *disegni* — à distinguer des *modelli* peints — que Cornelis Cort, par exemple, dans l'atelier du Titien, était chargé de reproduire en gravure. On peut supposer que la gravure de Cort de 1565/1566 faisant partie de la *Gloria* présentée à Charles V en 1554 n'avait pas été faite d'après un *modello* peint, mais d'après un dessin gardé à l'atelier, et dont certains détails étaient différents du tableau final. De même, je crois que les *Pastorales* du Louvre (Tietze, n° 1954 et 1955), de l'Albertina (Tietze, n° 1974) et le dessin de Londres mentionné dans la note 16 (Tietze, n° 1928) étaient restés à l'atelier pour être utilisés un jour par quelque graveur.

En résumé : A mon avis le passage cité de Dolce se rapporte à une peinture du Titien dont le dessin était resté dans son atelier et fut gravé par Grimaldi au XVII^e siècle.

La peinture à double sens décrite par Dolce comme un *paese* et comme le *Royaume de la lascivité*, a pu avoir pour pendant le *Royaume de la chasteté*. Celui-ci aurait été un paysage boisé habité par des nymphes de Diane et non par des satyres. Mme Fröhlich-Burn, dans son étude sur deux paysages peints bien connus du Musée Kaiser-Friedrich par Schiavone (fig. 2), se demandait : « Qu'est-ce qui a poussé Schiavone à peindre un paysage à personnages ? » Elle était tentée de croire que le Vénitien avait transposé et agrandi là des paysages flamands. Laissant de côté l'attribution problématique de ces peintures à Schiavone, j'aimerais les considérer comme des pendants correspondant à l'interprétation par Dolce du paysage à satyres du Titien et de son pendant présumé. En tout cas, les deux charmants paysages de Berlin nous donnent une idée du tableau du Titien, dont nous ne connaissons plus que le dessin.

Dolce parle de la description de la *pittura*²² par Sannazaro comme ayant peut-être servi de thème pour le *paese* du Titien. Ce dernier semble avoir lu Sannazaro attentivement. Dans l'*Arcaidia* (édition vénitienne de 1546, c. 5 et 5 verso), nous avons la description d'une image qui figure sur une cruche, dont nous ne donnons ici le texte que dans la version originale de cet article. A l'exception de l'assaut sur le nez et la barbe dont il y est question, ce passage fait penser à la peinture du Titien conservée à Rotterdam (fig. 3)²³. Titien a pu considérer

11. LIONELLO VENTURI traite de Dolce dans son brillant article *la Critique d'Art à Venise au XVI^e siècle*, paru ici même, *Op. cit.* Tandis que l'Arétin, dans une lettre souvent citée où il décrit un coucher de soleil à Venise, revêtait ce que Titien avait peint d'une forme poétique — phrase souvent employée par l'Arétin lui-même — Dolce, dans un long passage sur l'importance des valeurs colorées, traduit *in extenso* par Venturi, l'exprimait sous la forme d'un rallement esthétique, la doctrine du Titien.

cette façon de se défendre trop brûlante pour une nymphe, et a pu préférer qu'elle se défende de ce soupirant importun en lui tirant les cheveux. Comme Dolce l'exprime : *imitando... più tosto alludendo Sannazaro*. La description dans l'*Arcadia* (l. c. carta 9) de la *pittura* placée au-dessus de l'entrée du temple *della Dea de' Pastori*, commence par celle d'un paysage avec des troupeaux, des bergers et des chiens, passe ensuite celle de nymphes nues poursuivies par les satyres, et se termine par de la mythologie pure. (Gilbert considère l'ordre ainsi suivi comme « exactement l'inverse de la normale ». Cependant, il correspond tout à fait à la description des *Iles* par Philostrate²⁴.) En parlant de Sannazaro, Dolce ne découvre pas la source de l'inspiration du Titien (pas plus que ne le fait la remarque de Marco Boschini faisant suite à la description d'une peinture de Pietro Ricchi : « *Sannazaro (perdone me sta volta)//Questa è la vera Arcadia di Pastori* »)²⁵. La *pittura* de Sannazaro n'y est que suggérée, sans y être reproduite. Mais il est rare qu'il n'y ait qu'une seule source d'inspiration, et si l'une d'elles est littéraire, son influence dépend encore de l'accueil qui lui est réservé. Dans le cas présent, comme dans tant d'autres, le

modèle tiré de l'Antiquité impose sa suprématie. Je reviens encore une fois à l'article ingénieux de Gombrich qui démontre le rôle important que jouent les décors de théâtre de Vitruve dans l'élaboration de la pensée de la Renaissance à l'égard du paysage. Serlio, l'ami intime de Titien, l'aurait certainement initié dans ce domaine. Dans son second livre sur la *Perspective* (Paris, 1545), Serlio reproduit la scène des satyres; formant contraste avec la scène tragique et comique, elle présente un décor sylvestre où se déplient des pièces appropriées.

Sans exagérer l'importance de la mention de Sannazaro par Dolce, son interprétation reconnaissant le double sens de ce paysage-allégorie, me semble chargée de signification. De même que l'esprit d'une époque, les résonances intellectuelles d'une œuvre d'art ont vite fait de s'évanouir, ne laissant à la postérité qu'un document esthétique. On ne possède que rarement des manifestes aussi précis que celui de la dédicace de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. C'est pourquoi nous ne devons pas négliger l'interprétation par Dolce du paysage du Titien, dont l'esprit nous séduit sans que nous ayons à recourir à quelque intermédiaire tel que celui du *Royaume de la lascivité*.

**

Il y a quelques années, la Fondation Barnes, à Meryon, Pennsylvania, faisait l'acquisition d'une scène pastorale (fig. 4) se rapprochant beaucoup du paysage à personnages²⁶. Si, comme on l'a supposé, le personnage qui y figure est le berger mythologique Endymion, celui-ci apparaît sans aucune allusion à ses relations nocturnes habituelles avec Diane. Cette peinture a pu avoir un but décoratif, par exemple celui de former une frise le long d'un mur, ce qui offre la possibilité d'un certain relâchement et permet à l'artiste de faire abstraction de tout sujet précis. Pour ma part, je ne crois pas que ce sujet soit mythologique.

Michiel (1532) nous apprend que l'une des pièces de la maison d'Andrea de Oddoni contenait « *le casse lettiera et porte* » peints par Stefano, élève du Titien. Si, du fait de son but décoratif, le tableau de la Fondation Barnes devait revenir à un assistant, il n'en refléterait pas moins toutes les idées du Titien et serait basé sur ses études. Le maître lui-même aurait pris la responsabilité d'une œuvre de cet ordre sortant de son atelier.

E. TIETZE-CONRAT.

RUBENS

AND THE FRANCHE-COMTÉ AN UNKNOWN CHAPTER FROM HIS YOUTH

The extensive writings about Rubens afford us a survey of his entire life from the day of his birth, June 29, 1577, in the *Sternengasse* in Cologne, to May 30, 1640, the day of his death, at the height of glory.

Only one period of this noble life had remained obscure, that of his adolescence.

We know who his masters were. His apprenticeship started at the age of fourteen in the studio of Tobie Verhaecht, a distinguished Italianist, a cousin through marriage of his mother. Rubens left this workshop in order to join that of Adam Van Noort whom Fromentin's¹ imagination had won an undeserved fame. A painter's son, the husband of a wealthy woman, the author of labored and unglamorous compositions, ineffectual in their rendering, this is how Van Noort appears after M. Leo Van Puyvelde's² scholarly researches. As the years went by, the pupil began to awaken, and Verhaecht helped him to enter the studio of a very distinguished painter: Otto Van Veen.

This painter's father, burgomaster of Leyden, a partisan of Philip II, had emigrated to Antwerp in 1572. Otto studied the humanities. After a stay of five years in Rome he returned to Liège as page to the prince-bishop of Bavaria. From then on, Octavius Venius—this is how he signed his name—never lived away from the Courts and fluttered about from one prince to another.

In his *Liber Amicorum*—now in the Royal Library of Brussels—we find the portrait he painted of himself as well as his parents (fig. 1B and 2). Above the worthy couple, two storks are about to take flight. Our couple must have followed their example many

a time if we are to judge from the number of their children in a painting by Otto, now at the Louvre. A cartouche, on the left, tells us that Otto painted this picture for himself and his family in 1584. The cartouche on the right bears the names of the figures: the head of the family, Corneille; then Otto himself, seated in front of his easel; further on, his eight children, his brothers and sisters; finally, leaning on a table, his brother Gysbert, holding a copper plate in one hand and the burin in the other—nineteen persons altogether (fig. 3).

It was a household of art lovers. Practically all of them handled the brush or the burin. One of the brothers, Timar, engraved a *Romae Urbis Descriptio* in 1594, in Lyons. But the most alert was young Gysbert: in 1588 he is in Rome, putting his burin at the service of Baldassare Peruzzi and other prominent Italians; the following year was in Venice where he engraved Tintoretto's *Self-Portrait* (at the Louvre) the landscape and the decorations of which were the work of the Malines artist Toeput called Pozzoserrato (fig. 4). When he returned to his own country, Otto had just finished the *Portrait of Archduke Albert*; Gysbert made an etching of it, adding in the background a view of Brussels. His subtle and minute painting won for him commissions from royal patrons—the Queen of Portugal, Mary Tudor, Philip III and his wife, Margaret of Austria³.

The Infants made their entry into Brussels in September 1599, riding white steeds, for according to an ancient belief two newly-wed young people, on white horses, were to bring peace to the Netherlands. But alas,

the legend was misleading: the longed-for peace did not follow on the heels of the white steeds. Yet, in spite of the confusion of war, the archdukes continued to encourage the arts. They appointed Venus as their painter in ordinary.

Albert and Isabella, with many plans for improvement in mind, settled in the Coudenberg Palace of the Dukes of Burgundy (fig. 5)—the residence at one time of Philip the Good, Charles V, and the Governors sent by Philip II. Their residence, in the heart of the city, had two bayles close to it, formerly fortifications, now promenades from where the idlers could watch the lords and ladies in their coaches drawn by six horses, just as Pierre Bout caught them on his canvas (fig. 6). Inside, Philippe le Beau's chapel, the Gallery of Charles V, recalled the past. The new masters kept filling the halls, rooms and cabinets with innumerable pieces of valuable furniture, mirrors, tapestries, pictures. They never tired of making new acquisitions, to the continuous detriment of their finances⁴.

Nor were their intellectual aspirations any less lofty—faithful to the traditions of the Council of Trent, looking upon the arts as the standard bearers of its doctrines, while nevertheless delighting in Antiquity. They might have adopted as the motto of their capital: *Roma Brabantis* (the Rome of Brabant).

It was Isabella who set the tone; pious, serious, a lover of the arts, she surrounded herself with men of merit. So, Otto Venius was highly esteemed at Court. The favor of the princes extended to his brothers who were all either professional or amateur painters.

This family of artists had another qualification in the eyes of the princes: the Veniuses were the descendants of a bastard of Jan III of Brabant, a descent attested to by authentic documents. Otto's origins and his position as official court painter gave him prior claim to the then customary visits to the different studios. And can we imagine that the master would have failed to introduce his favorite pupil to the sovereigns?

"He had made a friend of him," later wrote Philip, Rubens' nephew, "and would impart to him all he knew, the art of composition and the proper distribution of light."

The young Rubens lived among the most enlightened people and benefited from the advice of distinguished patrons, friends and of men who had perfected their training in Italy.

His ability asserted itself to such a degree that in 1598 the Guild of Saint-Luke conferred on him the title of *franc-maître*. Henceforth he could work as he wished and prepare the way for the project which had been haunting his mind for a long while, that of a journey to Italy.

Almost all his pictures of that period are lost, or not known. M. Van Puyvelde discovered in the Johnson Collection, in the Philadelphia Museum, in the Spanish room, an unsigned picture measuring 77 by 61 cm., attributed to Pedro Orrente, representing an apprentice-painter about fifteen years old, holding his palette in one hand and a brush in the other, wearing black velvet and a ruff, from which emerges a gay, self-confident face. Could this be, as its discoverer thinks, a *Self-Portrait* by Rubens⁵? The rich touch reminds us of Pedro's works of around 1604, at the court of the young Gonzagues (fig. 7). Prince François (fig. 8) is shown in the same attire as the young man of the Johnson Gallery, but older. He might be by Rubens's hand, but not his portrait.

The image of a page on a copper plate measuring 12.5 by 10 cm., which belongs to Comte Lalaing of Brussels, is also attributed to him; he wears a gray costume with red embroideries. M. Rooses in his *L'Œuvre de Rubens* No. 112, mentions the portrait of a man, dated 1599, belonging to the Duke of Leuchtenberg.

What has become of the small 38 × 24.5 cm. panel sold in Berlin about a century ago, which represents our painter, palette and brush in hand, with the following inscription in the background: *Aetatis mei XXI, 1599?*

Where is another painting of the same type⁶ which figured in the estate of Abraham Mattys of Antwerp? Let us not forget what Maria Pipelinck wrote in her will: "The other pictures that are good belong to Pierre-Paul who painted them."

This period of Rubens's life is clothed in darkness. But one can divine his eagerness for work, his budding reputation, and the esteem in which he is rightly held. Mature though yet young, refined through his contacts with the courtiers, art-lovers and artists whom he met at Coudenberg, perfect in his manners, having attained mastery in his vision and brush-work, he will approach a new world, half-French, half-Spanish.

What route did Rubens follow? Did he go through Germany and Switzerland? Or else, like so many of his fellow countrymen, did he choose the road through France? This is what Houbraken believes and, as a rule, these old authors used to be well informed. The same cannot be said of J. F. Boussard, a registrar in a canton of the district of Nivelles, who published in 1838, at Brussels, *Les leçons de P. P. Rubens*, an unknown correspondence between the master and a certain Ch. Reg. d'Ursel, an imaginary abbot of Gembloux; this was most certainly a childish fraud. But is it not possible that chance might bring the passionate though unskilled explorer to a veritable find? Two years later, the imaginative registrar published *Les voyages pittoresques et politiques de Pierre-Paul Rubens, rédigés sur les manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne*, a naive and emphatic tale, which gave no definite information about its sources. According to him, Rubens travelled through Burgundy, and from there went to Arbois in the Franche-Comté, where he spent a week with the nephews of Mercurin de Gattinara, Chancellor to Charles V.

At Besançon, states Boussard, Rubens paid his respects to the chaplain of Archduke Albert and of Isabella, His Grace the Archbishop Ferdinand de Rye who thought very highly of Rubens and gave him a message from his nephew.

From Besançon he went to Basel. At Novalète, the first Piemontese village, he crossed into Italy and took the road to Padua.

Nivelles is far from Besançon. Where did the artless author find these names, famous at one time but long

since forgotten? What did he mean by "Bibliothèque de Bourgogne?" Probably the Royal Library of Brussels. But one looks in vain there for some vestige of those papers. Yet some portraits by Rubens bear out these references to connections with the people of Franche-Comté, and his travel across that country.

The earliest of his authentic pictures which has come down to us is a copper plate measuring 26.6 by 14.6 cm. with the inscription in the back: *Petrus Paulus Rubens Pinxit*; on the front: *A MDL. XXXXVII Aetatis XXVI*. This curious piece in the Collection of Mr. and Mrs. Jack Linsky of New York is known as the *Twenty-Six Year-Old Man* or the *Watchmaker*. Actually, it is more like a meditative young man (fig. 9) holding with one hand the pommel of his sword and with the other a watch or compass and a square, his favorite objects, as represented in so many other portraits. One could add to this picture the image of a nobleman in black, in a Swiss collection (fig. 10). The small copper-plate and the large canvas—104 by 76 cm.—offer a striking resemblance. Not only the features, but also the modeling of the hands are to be compared.

The canvas bears the arms⁷ and an inscription, added later on top of another, very probably by some one in charge of a family-portrait gallery. However, the text seems correct:

*Regii Aerarii
In Comit. Burgund.
Praef. Generalis.
Occub. In. Sylva Novae. Villa
Ad Seum XIII Kal. Apr.
A. N. MDXCV.
AET. XXVIII.*

(Prefect-General of the Royal Treasury in the County of Burgundy, killed in the forest of les Nouvelles-les-Sey.)

Who was this mysterious person? As can be seen by the arms, he was none other than Claude-Adolphe de Maubouhans, born in 1567 at Vesoul, Treasurer-General of the County of Burgundy.

In 1595, Henry IV's troops set forth to conquer the Franche-Comté. They took Vesoul, but in April the High Constable of Castile and some French lords who had joined the Spanish party, recaptured the city. It is during these battles that the Treasurer fell in the forest of Nouvelles-les-Sey, in Haute-Saône, at the age of twenty-eight (we owe this information to the

courtesy of M. Meurgey de Tupigny, the learned director of the French National Archives⁸.

While this important official died a victim of the civil war, his brother Antoine⁹ mingled with the young men who were attracted by the archducal court.

Ever since 1512, the Netherlands, as well as the Franche-Comté, belonged to the "Cercle de Bourgogne" and were governed from Brussels. Charles V gave the Franche-Comté in 1548 to the Spanish branch of his house. He favored the people of Franche-Comté. Philip II kept them off. His daughter, who was more discerning, won them over. These stubborn, French-speaking mountaineers, faithful to the crown of Spain, jealous of their independence, held important places at court. Ferdinand d'Andelot was Major of the Palace; president Richardot, political counsellor; Philibert de Rye, General of the Artillery in the Netherlands; his son Ferdinand de Rye, archbishop of Besançon; the latter had negotiated in Rome the permission of Albert to marry his first-cousin; François de Rye, nephew of the prelate, starting as "*sommelier de courtine*," ended as Great chaplain of the Archdukes. It was customary for the Archdukes to have children from Franche-Comté as "*ménins*"—young noblemen—in their household. The etiquette was rigid, the habits austere, but softened through the kindness of the childless couple.

Venius probably introduced his favorite pupil to the elder Maubouhans, the treasurer, who no doubt often came to pay his respects to the princes; he also must have introduced him to the younger brother, who seems to have spent a long time in Brussels. Friendly relations were established between the young painter and the so-called "watchmaker."

Otto Venius had painted for the Cathedral of Saint-Bavon in Ghent, the *Resurrection of Lazarus* in a very elegant style. It seems as though a group of young ladies from a boarding-school were witnessing the miracle (fig. 11). Could Otto have painted the same theme in collaboration with Rubens? Or must we give more than the lion's share to the latter because of the vigorous style (fig. 12)? (This large pannel, formerly in England, is now in South America¹⁰.) We recognize at first sight Rubens's friend the "watchmaker" in the model who posed for Lazarus (fig. 13).

Whether in Brussels or in Franche-Comté, Rubens seems to have made the portraits of other relatives of his intimate friend. The image of a gentleman, on wood, 51 by 40 cm. bearing a striking resemblance to the Treasurer-General, was put up for sale at the Hôtel Drouot in Paris in 1933. We know of a youthful abbot, engraved by an unknown artist—the only copy extant is at the Cabinet des Estampes in Paris—very much like the Maubouhans. He may represent their youngest brother Jean (fig. 14).

The circle of the Maubouhans was to end, thanks to the learned W. R. Valentiner, who published in "The Art Quarterly" an unknown portrait of Rubens¹². On this picture, measuring 38 × 27 inches, Antoine Maubouhans can be recognized without question. Naturally, he is no longer the youth who posed for his friend Pierre Paul, but a mature gentleman, holding his sword in his right hand and the pouch in his left. We conclude from his serious expression that he held an important office, either at court or in Franche-Comté.

The period of Rubens's life from the time of his training in Otto Van Veen's studio until his departure for Franche-Comté may hold other surprises in store for us. This phase

also explains the facilities the alien traveler enjoyed in the capital of Tuscany, where he was received as a distinguished foreigner and even attended, on Oct. 5, 1600, a brilliant event in the life of the Florentine society: the wedding of Mary of Medicis.

Meanwhile the citizens from Franche-Comté continued their influence at the Court of Brussels where they held important positions. In 1608, on his return from Italy, Rubens, appointed painter of the archducal palace, certainly mixed with his former friends, as well as with the Chifflets, a famous family from Besançon which produced so many scholars, highly honored by the Infanta, particularly Jean-Jacques Chifflet, physician of the chamber. He had married the daughter of François-Jules de Maubouhans, lord of Montoillote, brother of the Treasurer and of Antoine the "watchmaker." Strange as it may seem, however, there is not one known portrait of any of the Chifflets by Rubens. The Besançon Museum owns a picture by the Dutchman Haneman, representing the Infanta's physician. (I am indebted to Mme. Lucie Cornillot, curator of the Museum, for this information¹³.)

The last link that we know of, between the great painter and the Franche-Comté is the frontispiece of a book, the tale of the Siege of Dôle, drawn for Plantin-Moretus in 1638. This city was then a capital and remained so until the day Louis XIV established the capital at Besançon. The history of the tribulations of Dôle by Jean Boyvin kneeling before Philip IV was to arouse in Rubens many memories of the friends of his youth and his travel through their country (fig. 1A).

ANDRÉ DE HEVESY.

9. Apart from Claude Adolphe, the catholic registers in Vesoul mention the birth of two sons to François de Maubouhans and Claudine Hugon: Antoine, 6-1-1573, and Jean in 1577, who is supposed to have been a priest.

According to these registers Antoine would have been twenty-four in 1597; according to his portrait, he would have been twenty-six. But this inscription was probably added by a later heraldist.

We owe these data to two distinguished scholars, Madame Depiennes Le Beuf, from Vesoul, and Commandant Liautey of Colombe.

JEAN DE TROY

To art-lovers, the name of Troy most of the time calls to mind Jean-François, the painter of *Lecture de Molière*, the designer of the cartoons of *Jason* or *Esther*. Very few think of his father, François, whose finest portraits have been "taken over" by Rigaud or Largilliére, and even fewer think of his brother, Jean, whom his provincialism caused to lose his privileges of seniority. It is only fair, however, that in the general movement of rehabilitation which now-a-days belatedly answers Chennevières' call, we should not omit one of the best portrait-painters, and one of the most reliable eye witnesses of the Languedoc social set in the second half of the XVII Century—still clad in black velvet and overwhelmingly solemn.

The founder of this dynasty, which was to fade out at these Roman feasts where Jean-François, the director of the Mancini Palace, assumed the airs of an ambassador, was the son of a laborer from Castagnac, near St.-Ybars, in the diocese of Rieux¹. Jean I Troy was established in Toulouse, where his brother Manaud opened an embroidery shop in the rue des Paradoux; as a painter of stained glass he worked in 1613 on the windows of the choir of the Cathedral of St.-Etienne. He bequeathed to his son Antoine I (1608-1684) a workshop which was to lead him to prosperity, since his five children were to divide among themselves a capital of more than ten thousand *livres*.

Antoine's eldest son, Jean, to whom this article is devoted, and whom we shall call Jean III in order to distinguish him from his father Jean I and from his cousins Jean II and Jean IV, was born in Dalbade parish on April 4, 1638. He was only

eight years old when his father moved his shop to the rue Peyrolières (rue Gambetta) close to the Hôtel de Bernuy on the site of the present Lycée. A pupil of his father and possibly of Antoine Durand's, painter of the Capitole, Jean, as the eldest son, was to enjoy the privilege of signing *Troy* without a first name, and to inherit Antoine's shop as well as his belongings. His younger brother François gave up the entire Toulouse market in his favor leaving as early as in 1662 for Paris to seek his fortune there.

Jean had traveled to Rome with the Rev. Father Lagreffé, caretaker at the Convent of the Cordeliers, in Montpellier. It was probably on his return, early in 1666, that he married, at Montpellier, at the parish of Notre-Dame des Tables, Suzanne de Quinquiri. But he did not leave Toulouse where he painted an *Immaculate Conception*² in the Convent of the Grands Carmes, for the chapel of Mount Carmel, erected between 1671 and 1678, and, in 1674, the *Portrait of Jean-Louis Fontanilles*, his first signed and dated work (fig. 1)³.

He hardly ever left Languedoc. On Jan. 26, 1679, on the occasion of the christening of his nephew Jean-François, who was also his grandchild, he asked an attorney to represent him at the St.-Nicolas du Chardonnet church.

He had just suffered two great disappointments. The position of painter of the Capitole which he had solicited in 1674 on Antoine Durand's retirement, was given to Jean-Pierre Rivalz. The school of painting which he had started at about the same time in competition with that of Pader, had been closed by the Capitouls.

Repudiated in his native city, Jean

de Troy turned toward his wife's home. Cardinal Pierre de Bonzi, whose portrait he must have painted⁴ while the latter held the see of Toulouse (1671-1673), was then Archbishop of Narbonne and president by right of the Languedoc States. Upon his recommendation, the assembly voted on Dec. 14, 1679, a grant of 400 *livres* yearly, to be allotted over a period of three years, for the establishment of an Academy of Painting, Engraving, Sculpture and Architecture, in the administrative capital of the province. This grant was to be renewed on Dec. 4, 1684 for another three years, but it seems, that this was to be the last time it was, the Montpellier Academy ceasing to exist by the same token.

On Sept. 15 of the same year (1684) Antoine de Troy died, making his eldest son his heir. The Capitouls wanted to get Jean, whose time was divided between the two capitals of the province. But the States had to reduce the sum allotted for their portraits from one thousand to six hundred *livres*. At that price they could call on only a second-rate artist, and this wounded their pride. By selecting, in place of Jean-Pierre Rivalz, the very same Jean de Troy whom they had ousted fifteen years earlier to take Rivalz, they hoped to make use of his influence, for he was then painting the portrait of Mme de Bâville and was in a position to intercede with the Administrator. But the latter, disgusted with the Toulouse magistrates, refused to restore the original sum.

"I am distressed not to be able to serve you for the price of 600 *livres* which you offer me," answered the prosperous Jean de Troy, to the Capitouls on Sept. 3, 1689, and he

affixed on his letter a red wax seal stamped with the crown of a marquis bearing his motto written down in a simple old style (see the original French text of the present article). This simple coin which smacked of the farmyard and which was to be given up by the younger brother, testifies to the fact that he denied neither his mother tongue nor his rustic origin: it is the symbol of his art which always remained faithful to the traditions of Toulouse—closer to Chalette than to Mignard.

From that time on he appears to have settled in Montpellier where the preceding year he had painted, in the court-room of the Board of Excise, a ceiling honoring the Revocation of the Edict of Nantes: *Louis XIV leaning on Justice and Religion to crush Heresy* (Palais de Justice, Montpellier.) In 1687 the chapter of the Cathedral gave him a commission, in the sum of 1,700 *livres*, for two large paintings which still hang in the transept: *St. Peter Healing the paralytic* and *Christ Handing the Keys to St. Peter*.

The Canons had insisted that he should get his inspiration from Nicolas Poussin, and the second picture, finished after his death by Antoine Ranc, is in fact an imitation of *Christ Installing the Eucharist*, painted in 1641 for the Saint-Germain Castle, and now at the Louvre⁵.

Jean died in Montpellier on June 25, 1691; he was survived by three children, Charlotte, Marie and Antoine. The youngest, Antoine II de Troy, was also a painter, but he was not successful in finding commissions and squandered in no time at all his inheritance contested by his sisters.

**

Jean III de Troy was fifty-three years old when he died. He did not have the time, like his brother François who lived to be eighty-five, to acquire elegant manners and to cast off his provincial austerity. He was seven years older than his brother, and his paintings made him seem even older than that; in this he is comparable to Jean-Baptiste de Champaigne who was almost his contemporary and was closer to his uncle Philippe than to Lé Brun, twelve years older than himself.

However, his work reveals a slow but definite evolution. The stylistic

differences were brought out by the XIX Century art critics who attributed to Antoine I, erroneously called Nicolas, Jean's earliest paintings, and to François his latest ones. Jean was left with nothing but his Montpellier works—neither his father nor his brother had lived in the Lower-Languedoc—and two pictures from his Toulouse period, signed or authenticated by documents: the *Portrait of Fontanilles* and the *Immaculate Conception*.

In the Musée des Augustins two of his paintings were listed as works by François: *Mary Magdalene in the Desert* and *Saint Joseph's Dream*. A mere comparison of the former with the Madonna of the *Immaculate Conception* restores it to Jean: the attitudes and particularly the features are the same, with eyes looking up toward the sky and the cheek following the line of the throat; both figures are moreover taken from Stefano Maderno's *Saint Cecilia*.

Saint Joseph's Dream made Chennevières speak of Le Sueur and he attributed it, as did Lahondès and Saint-Raymond, to the pseudo Nicolas of Troy on account of its archaic style. At the Discalced Carmelites, Malliot had listed it under the name of Detroys, which could only refer to Jean. As the eldest son and heir of Antoine, he almost always signed his letters, paintings and drawings simply Troy (fig. 1). In the XVIII Century, people in Toulouse knew that the Languedoc Troy, the only one who left paintings in both capitals of the province, because he was the only one who had settled there, was Jean III. But in the XIX Century, his memory had faded and the only name to have survived was that of François. When Renouvier revealed the importance of his activity in Montpellier, it was immediately made to believe that he had lived there ever since his youth. On the drawings of his collection Xavier Atger inscribed *Troy monspelliensis fecit*⁶ and, in order to distinguish him from his brother, they began to call him "Detroys de Montpellier."

However, Jean had kept his Toulouse patrons, and he divided his time between the two cities. On Nov. 14, 1686, five years before his death, Dom Lehoux, Prior, Carthusian Convent, Toulouse, wrote to the Provence painter Jean-Baptiste de la Rose who had sent him a *Seascape*: "M. de Troy, a painter of this city, and who is in no way inferior to his brother

living in Paris, came personally to fix the canvas on the stretchers ⁷."

The list of his Montpellier production was published by Renouvier ⁸. From the undated historical scenes there remains the ceiling of the big staircase of the Hôtel des Trésoriers de France, now the property of the Archeological Society of Montpellier, representing *Time and Justice Discovering Truth*. A very unfaithful copy of it in the Atger Collection was considered as the original sketch ⁹. The copy of another ceiling, in the same Museum, likewise listed as a work by the hand of the master and representing *Mercury and Hercules Carrying off Truth* ¹⁰, is merely an imitation of a composition engraved by Audran after Nicolas Poussin's *Time Carrying off Truth*. The Medical School owns yet two allegorical pictures in half-figures: *Architecture*, erroneously named *Geometry*¹¹; and *Painting Embracing Clio*¹² which Chennevières in turn entitled *Poetry and Fame* or *Poetry and Painting*¹³.

For his historical pictures he drew inspiration from Poussin. They mostly recall Carlo Maratta whom he may have met in Rome and who was held in high esteem throughout Europe. In his art we see reappear the characteristics of the Bolognese reaction: nobility, blandness, strictness of composition, the absence of mannerism and affectation. He added to them the charm of his own brush, even more tender in the portraits.

If M. Faré and M. Baderou were right in making him lose the credit for the *Portrait of Cardinal Jean de Bonzi*, bishop of Béziers and great chaplain of Maria de Medici ¹⁴, the portrait of the charming *Elizabeth de Bonzi, marquise de Castries* (fig. 2), in the same Musée Fabre, first attributed to Philippe de Champaigne and then to Sebastian Bourdon, must, on the other hand, be restored to him ¹⁵. This belated "*précieuse*" was the wife of René-Gaspard de la Croix, marquis de Castries, Governor of Montpellier and Lieutenant-General in Languedoc, and the sister of Cardinal Pierre de Bonzi, Archbishop of Narbonne and patron of the artist. The hands, of fluid and slightly milky paste, are characteristic of his manner. Similarities in technique, attitude and accessories bring to mind the *Portrait of Mme de Mondonville*.

Jeanne de Juliard, dame de Mondonville, was the Port-Royal corres-

ponent in Toulouse, where she had founded the congregation of the *Filles de l'Enfance*. The quality of her portrait (fig. 3) in the Collection of Mme Latécoère, had led to think of Philippe de Champaigne, the painter of Jansenists. But the catalogues of the XVIII Century Toulouse Salons to which it had been loaned by the Marquis de Gardouch-Bélestas, whose mother was a Juliard, and by the Marquise de Thézan, helped us to discover the artist indeed responsible for it. In 1751, this portrait had been exhibited as an anonymous painting, in 1777 as "a major painting by Detry," and finally in 1781 under the name of Jean de Troy¹⁶. With the very brush which had translated on canvas the self-sufficient vanity of a Fontanilles or the declining preciosity of a marquise de Castries, he now painted the *prépotenza* of a fighting lady whom exile alone was able to defeat. The bourgeois majesty of the

sitter, the Jansenistic simplicity of her clothing, the soberness of the scenery are in contrast to a pleasant *Adoration of the Shepherds* which the painter placed on a table and in which he imitated the Bolognese School. In the midst of the black and white composition this *allegro con brio* piece resounds like a studio quip.

The *Blaise Pascal*—may Jean de Troy have been a Jansenist?—seems to be a replica of a lost original¹⁷. Should the *Portrait of a Magistrate* (fig. 5) belonging to the marquis de Beaumont remain listed among Jean de Troy's works as it was in the inventory of the Merville Castle drawn up by Countess de Villèle¹⁸? The *Portrait of a cordelier*, in the Museum of Fine Arts of Narbonne (fig. 4), attributed first to Caño, then to Ribalta¹⁹, was identified thanks to a drawing in which it was sketched out and which belongs to the Library of the Montpellier Medical

School²⁰. We have already published the catalogues of Jean de Troy's drawings²¹ and prints²² which, like his paintings, had been mostly attributed in the past to his younger brother or to his nephew.

Curiously enough we have here the case of an artist whose works had to be reclaimed not only from his relatives, François or Jean-François de Troy, or from his fellow-countrymen such as Sebastian Bourdon, but even from Philippe de Champaigne, a Brabant native, Alonso Caño, an Andalusian, and Juan de Ribalta, from Valencia. These names mark rather clearly his place in the development of painting: historically a belated painter, geographically a Mediterranean, intellectually drawn to Italy, sentimentally to Spain, he caused Languedoc to become penetrated with his realism and his luminism.

ROBERT MESURET.

L'ATTRIBUTION DE LA DÉCORATION DE L'HÔTEL DE LAUZUN

Tous ceux qui aiment le vieux Paris, connaissent le quai des Balcons, l'ancien quai d'Anjou sur le côté nord de l'Île-Saint-Louis. C'est à l'extrême-est de l'île qu'est situé l'hôtel Lambert, construit par Louis Le Vau avant 1652 et décoré par Lesueur et Charles Le Brun. Un peu plus à l'ouest se trouve le n° 17, aux magnifiques intérieurs se cachant derrière une simple façade ornée de balcons. Cet hôtel a été construit en 1656-1657 pour le richissime Charles Gruyn et

était fréquenté par les habitués de la taverne de son père, tels Molière, Boïneau et Racine.

Le nom sous lequel cet hôtel est connu et son époque la plus brillante datent de 1682 à 1685, lorsqu'après la mort de Gruyn il fut acquis par le marquis et futur duc de Lauzun, le fiancé et peut-être même le mari de la Grande Mademoiselle; il passa ensuite entre les mains du marquis de Richelieu. Acheté en 1842 par le baron Pichon, il donna de nouveau asile à

des écrivains, car Baudelaire et Théophile Gautier en occupèrent une partie. Propriété de la Ville de Paris en 1900, il revint en 1906 à Pichon qui transforma les boiseries, mais le propriétaire suivant essaya de les restaurer. À l'époque où L. Dimier publiait sa monographie, l'hôtel se trouvait dans cet état, et on le voit dégarni d'une partie de ses panneaux. (P. Jarry, dans *Op. cit.*, fait voir l'état actuel après l'acquisition définitive par la Ville de Paris¹.)

En 1928-1929, l'hôtel de Lauzun fut mis en vente, mais à l'ouverture des enchères, il fut classé comme monument historique, dans son ensemble, avec interdiction d'en retirer ou d'en exporter aucune partie. La Ville de Paris put ainsi l'acquérir à nouveau, mais cette précieuse demeure n'a pas encore reçu de destination définitive. Les châteaux royaux étant les seuls à avoir conservé des boiseries de l'époque de Louis XIV, tout espoir d'en acquérir pour l'Amérique semblait désormais vain.

J'eus cependant la joie de trouver, cette même année chez le décorateur Carlhian, une série de panneaux ornés d'arabesques dorées, ainsi que d'autres boiseries, de provenance inconnue. J'y reconnus le poinçon de Gruyn (joint à celui de Moy) (fig. 2) et les associai à l'hôtel de Lauzun. Certains de ces panneaux sont, en effet, reproduits dans la monographie de Dimier (planches 24 et 32)^{1A}. Ce lot contenait dix-sept panneaux à arabesques destinés pour la plupart à un lambris, vingt-cinq pilastres sculptés et dorés, faits pour un lambris, un fragment d'architrave et une porte haute et étroite (fig. 2) peinte des deux côtés, cette dernière provenant du petit cabinet de l'étage principal de l'hôtel de Lauzun dont les boiseries ont été restaurées depuis². Cette porte fut habilement séparée en deux dans le sens de la hauteur par Eugène Schoen, en Amérique, travail très délicat, car les bords en chanfrein des panneaux avaient une épaisseur de moins d'un centimètre. Nous avons obtenu ainsi assez de matériel pour former un pourtour d'alcôve, comme celui du lit-alcôve à l'italienne, et pour deux portes étroites comme on avait coutume d'en placer de chaque côté des motifs centraux, telles qu'on les trouve de chaque côté de la cheminée de la chambre d'honneur de l'hôtel de Lauzun, avec ses magnifiques sculptures à l'entrée de l'alcôve (fig. 4).

Notre projet d'une chambre Louis XIV était sur le point d'être réalisé lorsque la guerre vint l'interrompre en 1943, interruption heureuse, puisqu'il nous manquait six panneaux pour compléter le tour, et il aurait fallu combler la lacune par des panneaux modernes. Etant donné notre principe de ne jamais incorporer de motifs modernes dans un ensemble ancien, nous aurions eu à nous servir de panneaux dorés sans arabesques.

Plus de vingt ans après notre première trouvaille, Robert Carlhian nous fit savoir qu'il avait en sa

possession six autres panneaux dorés et six autres pilastres, très proches des premiers mais non identiques. Cette fois encore, l'origine en était inconnue, les panneaux ayant déjà été utilisés ailleurs. Quatre de ceux-ci sont ornés d'arabesques assez semblables aux nôtres ; deux autres sont couverts de scènes en grisaille de l'Ancien Testament, *le Sacrifice d'Abraham* et *Noé construisant l'Arche* (fig. 3). Il n'est pas impossible que ces panneaux aient été pris à l'hôtel de Lauzun au siècle dernier, au moment où on avait changé la décoration et démantelé la chapelle, d'où provenaient sans doute deux panneaux carrés à l'inscription IHS et au monogramme AM. Les nouveaux panneaux permettaient de compléter le pourtour et ils furent immédiatement acquis par le Musée grâce à la générosité de l'un de nos trustees, Mr. I. S. Ravdin.

Nous nous mêmes donc à rechercher le nom du décorateur qui n'était conservé dans aucun document. (Pendant les travaux de restauration de 1910 des recherches minutieuses ne révélèrent aucune signature, ni monogramme d'artiste³.) Le décor de l'hôtel de Lauzun appartient de toute évidence, à l'entourage de Charles Le Brun, le futur premier peintre du roi, qui créait à cette époque même l'arabesque typiquement française de Vaux-le-Vicomte et de l'hôtel Lambert, non loin de l'hôtel de Lauzun, décor tout différent de l'œuvre raphaëlesque d'Errard, au Louvre. La volumineuse collection de dessins de Le Brun, au Cabinet des Dessins du Louvre, a été entièrement publiée. On n'y trouve aucune étude destinée à l'hôtel de Lauzun. On a supposé que les ornements pouvaient être l'œuvre de disciples de talent, tels Charmeton ou Alexis et Nicolas Loir. Mais bien-tôt un plus grand nom s'imposait, celui de Jean Lepautre (1618-1682), le plus fécond des graveurs de modèles, dont plus de 750 planches d'ornements sont publiées. A part des gravures d'après d'autres artistes, les plus anciennes parmi ses gravures datées sont précisément de 1657. On ne lui connaît aucune œuvre exécutée. Cependant, dans l'acte de mariage de son frère, l'architecte Antoine Lepautre, en 1648, il est appelé *maitre menuisier* et il porte le même titre en 1656, à l'époque du second mariage de son père. Comme il était déjà âgé de trente-huit ans en 1656, il avait sans doute exécuté quelques travaux, et ses gravures d'ornements, commençant avec les « Frises et montants à la moderne servant pour

l'utilité des lambris » de 1657, témoignent d'une grande maîtrise dans la composition.

Nous savons d'ailleurs que Lepautre n'avait pas été un oisif. Il avait tout d'abord travaillé comme apprenti menuisier chez Adam Philippon, un homme remarquable, qui était allé à Rome en 1640 avec les deux Fréart. Envoyé par Sublet de Noyers, surintendant des Bâtiments de Richelieu, Philippon dessina « les beaux morceaux d'ornements antiques et modernes », dont quarante-neuf furent gravés, par Jean Lepautre, dans un volume paru en 1645. Entre temps, les Fréart avaient ramené Poussin, qui avait été chargé, en 1641, de décorer la grande galerie du Louvre, mais qui était retourné à Rome en octobre 1642. Peu de temps après la mort de Richelieu, le 4 décembre 1642, et un mois avant celle de Louis XIII, Sublet de Noyers prenait sa retraite. Dans sa dédicace à la régente, Philippon dit : « M. de Noyers me donna... en employ la menuiserie de la grande galerie du Louvre ; mais le ciel nous ravit bientôt après l'objet principal de notre bien, dont la mort a fait désister toutes les hautes entreprises. » Philippon parle de ses planches comme des « premiers fruits » de ses études en Italie. Nous ne savons pas s'il prit avec lui son apprenti, ainsi que le suppose Desstailler ; mais quoi qu'il en soit, il rapporta beaucoup d'autres croquis. C'est lui, ou son apprenti, qui a dessiné la série de plus de cinquante souvenirs d'Italie gravés et publiés par Lepautre en 1644, comprenant des sujets religieux, des scènes populaires, des paysages, des têtes et des croquis d'ornements. Toujours est-il que l'apprenti secondait le maître à la grande galerie du Louvre. Poussin avait projeté, pour les murs de la galerie, des compartiments peints d'arabesques en grisaille et ce travail était même entamé, lorsque le projet fut complètement abandonné.

Nous connaissons les ennuis de Lepautre pendant la Fronde et le pardon de Mazarin, qui lui commanda les planches se rapportant à la paix de 1653 et de 1654, et celle du couronnement de Louis XIV. Sans doute Philippon, qui avait fait sa cour à la régente, et Jean Lepautre qui avait fait la paix avec le ministre, ont eu leur part dans les nouvelles décorations de l'appartement du jeune roi au Louvre, exécutées en 1654-1655. Ce qui en reste, et qui se trouve au Musée du Louvre, confirme cette hypothèse.

Lemercier, premier architecte du roi, venait de mourir (le 3 juin 1654), et c'est son successeur Louis Le Vau qui alloua les contrats⁴. Les modèles des sculptures riches en figures, pour les plafonds et ailleurs, furent créés par Gilles Guérin qui était secondé par le jeune Girardon, Magnier et Legendre. C'est Louis Barrois, maître menuisier, qui fournit les boiseries et le plafond, ce dernier en bois richement sculpté. Personne ne semble avoir comparé ces décos avec les planches de Jean Lepautre; elles contiennent plusieurs motifs semblables.

Charles Gruyn des Bordes qui fit construire l'hôtel de Lauzun, était le fils du propriétaire du célèbre cabaret de la rue de la Juiverie dans l'île de la Cité, vanté par Rabelais, et où se rencontraient Molière, Racine et La Fontaine. De même que son frère, pour qui Le Hongre décora le château du Bouchet situé entre Longjumeau et Juvisy, Charles Gruyn avait amassé une énorme fortune. Il avait engagé les artistes mêmes qui avaient décoré l'appartement du jeune roi au Louvre. En 1656, il fit signer un contrat à Louis Le Vau et à son père (mort en 1661) pour une construction sur un terrain qu'il avait acheté en 1641. Rien de plus simple que de faire venir les mêmes ouvriers pour travailler dans l'île.

Les planches gravées par Jean Lepautre ont de grandes similitudes avec la décos de l'hôtel de Lauzun. Cet hôtel est peut-être l'unique œuvre de ce grand ornementiste, exécutée avant qu'il ne se soit consacré entièrement à la gravure.

L'une des similitudes les plus frappantes peut être établie entre les crossettes à tête d'aigle du salon de musique⁵ et celles de la cheminée de l'*Œuvre* de Lepautre⁶. Ces têtes d'aigles sont un motif de Borromini (reproduit dans les carnets d'esquisses d'Oppenord de Berlin et de Stockholm)⁷, mais je n'en connais aucun autre exemple en France. Du point de vue du parti général, la chambre d'honneur (fig. 4) — dont la cheminée a été remplacée — ne pourrait guère être plus proche qu'elle ne l'est de la suite 38, n° 12 de Lepautre (fig. 5); la niche du salon se rapproche de la suite 31, n° 1.

Par leurs ornements, les plafonds peints du salon, du salon de musique, de la chambre d'honneur et du petit cabinet de l'hôtel de Lauzun se relient aux plafonds de Lepautre (34-36, 38-40) dont les compositions centrales, mythologiques ou allégoriques, rappellent également le style de Vouet, de Lesueur et de Le Brun. Les frises ressemblent encore plus à celles de Lepautre; la frise du salon de musique surtout, avec ses lourdes guirlandes, ses anges, ses médaillons et ses masques se rapproche de ses gravures de frises, suites 7 à 10, et particulièrement de la planche 2 de la suite 10. Au-dessus de l'alcôve de la chambre d'honneur, on retrouve une composition analogue de motifs.

Les panneaux à arabesques sont les plus importants pour notre étude; ils correspondent à la suite (n° 5) de Lepautre, datée de 1657 et qui offre le plus de similitudes avec l'hôtel de Lauzun — comparer cette suite avec la

planche n° 32 de Dimier et nos portes, qui proviennent aussi du petit cabinet. Le panneau haut, pl. 21 de Dimier, contient des motifs — trois entre autres — semblables à ceux de Lepautre dans la suite n° 28. Nos panneaux de lambris avec les rinceaux à feuillages et les chiens rappellent les *Chasses et feuillages* de Lepautre, de 1663, suite n° 9-4 (fig. 6) et 6. Mais la véhémence de Lepautre fait défaut dans la peinture exécutée par un aide.

On ne peut pas s'attendre à trouver des motifs absolument identiques dans l'œuvre du maître ornementiste le plus fécond et doué de l'imagination la plus fertile. La grande similitude dans l'ensemble des motifs et la manière de les combiner suffit à l'identifier. En effet, la nouveauté à ce moment précis de son patrimoine artistique, ainsi que l'absence même de toute identité complète (que présenterait le travail d'un imitateur) nous donnent la certitude que Lepautre en est le véritable auteur.

Mariette, dont le père publia ces planches, louant le travail de Lepautre, a dit combien le Bernin, pendant son séjour en France, avait admiré ces œuvres qui l'avaient surpris et enchanté comme peu d'autres le firent. Nous sommes heureux de posséder, au Musée de Philadelphie, quelques morceaux de l'une de ses œuvres, et non des moindres, ainsi que plusieurs beaux meubles créés par le fils de Jean Lepautre, dont le génie a peut-être dépassé le sien⁸.

FISKE KIMBALL.

N O T E S

UR LES AUTEURS

R. VALENTINER

Director, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal., formerly, and for many years the director of the Detroit Institute of Art and the editor of the "Art Quarterly" published by that Institute, has been an authority on problems of Dutch and Flemish art even long before, both in Europe and the United States. His books and articles in that field are as many as they are well known to our readers. In this issue he contributes to it again an important attempt at seeing in *Simon Van Herlam the Master of the Morrison Triptych*..... page 5

TIETZE-CONRAT

is the author, with Hans Tietze or alone, of a most impressive series of books and shorter studies on German and, chiefly, Italian masters, with special emphasis upon drawings. A bibliography of her published works is to appear shortly in her forthcoming new book while that of her much regretted husband will be given in the also forthcoming Volume of Essays in Honor of Hans Tietze, most of which will have previously appeared here. In her present article : *Titian as a Landscape Painter*..... page 11 she takes up a subject recently pioneered upon in the "Gazette" by Prof. Gombrich.

ANDRÉ DE HEVESY

est l'auteur de nombreux ouvrages consacrés à *Rembrandt*, *Jacopo de Barbari*, la *Bibliothèque de Matthias Corvin*, *Pèlerinage avec Léonard de Vinci*, etc. En nous donnant, il y a quelques années, un article sur *Rubens à Paris*, il avait déjà renouvelé son ancienne collaboration à la "Gazette des Beaux-Arts", et il la reprend aujourd'hui en nous offrant, cette fois, une étude sur *Rubens et la Franche-Comté*, page inconnue de sa jeunesse..... page 21

OBERT MESURET

Conservateur des Musées Saint-Raymond et Paul-Dupuy, à Toulouse, Inspecteur régional des musées de province, est un ancien élève de l'Ecole du Louvre, dont la thèse a été consacrée aux *Peintres toulousains du XVII^e siècle*, dans l'étude desquels il s'est spécialisé. C'est ce qui l'a amené à l'ordre de recherches dont son article sur *Jean de Troy*..... page 35 nous apporte les résultats.

SKE KIMBALL

Director, Philadelphia Museum of Art, author of a long list of books and of articles, quite a number of which have appeared in the "Gazette", here adds to the many pages he has devoted to the study of the French architecture and decorative art in the XVIII Century, another article which deals with the *Authorship of the Decoration of the Hôtel Lauzun*..... page 45

BIOGRAPHIE

GERMAIN BAZIN, Conservateur des Peintures, Musées du Louvre, Paris; FRANÇOIS BOUCHER, Conservateur-adjoint du Musée Carnavalet, Paris)..... page 53

L'article de M. W. R. Valentiner fait partie de la série d'articles qui doivent paraître plus tard dans le volume d'essais dédiés à Hans Tietze.

Reproduit sur la couverture : Le Maître du Triptyque Morrison, Simon Van Herlam. — L'Adoration des Mages. — Coll. Johnson, Musée de Philadelphie. (Détail.)

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

ON CONTRIBUTORS

Directeur du County Museum de Los Angeles, a passé de longues années auparavant à la tête de l'Institut d'Art de Detroit, dirigeant alors la revue trimestrielle "Art Quarterly" publiée par cet Institut. Spécialiste en matière d'art flamand et hollandais connu depuis plus longtemps encore, en Europe et aux Etats-Unis, ses études dans ce domaine comme dans d'autres d'ailleurs, sont aussi nombreuses que fort appréciées de nos lecteurs. Ici, il est l'auteur d'une importante identification, tendant à reconnaître en *Simon Van Herlam, le maître du triptyque Morrison* (art. trad.)..... page 55

est l'auteur, souvent en collaboration avec Hans Tietze, d'une longue série de travaux sur l'art allemand et, surtout, l'art italien, les dessins de maîtres tout particulièrement. Sa bibliographie complète sera publiée d'ailleurs dans son nouvel et prochain ouvrage, tandis que celle de son époux universellement regretté sera donnée dans le Volume d'Essais dédiés à Hans Tietze, dont la plupart auront d'abord paru dans la "Gazette". Dans son article *Titien et le paysage* (trad.)..... page 57 elle reprend l'analyse d'un problème posé récemment ici même par le Prof. Gombrich.

is the author of a number of volumes on Rembrandt, Jacopo de Barbari, the Matthias Corvin library, A Pilgrimage with Leonardo da Vinci, etc. A few years ago his article on *Rubens in Paris* renewed his association with this magazine as one of its faithful contributors, and he carries it on in this issue by offering us this time a study of *Rubens and the Franche-Comté, An Unknown Chapter From His Youth* (art. transl.)..... page 61

Curator of the Saint-Raymond and Paul-Dupuy Museums, Toulouse, Regional Inspector of the French provincial museums, is a graduate student of the Ecole du Louvre with a thesis on the Toulouse painters of the XVII Century, the study of whom he has made his special field of interest. This led him to the research of which his article on *Jean de Troy* (transl.)..... page 64 brings us the results.

Directeur du Musée d'art de Philadelphie, auteur de nombreux ouvrages et d'une série d'articles dont beaucoup ont paru dans la "Gazette", ajoute ici à ses travaux bien connus et qui gravitent pour la plupart autour de l'architecture et de l'art des intérieurs français du XVIII^e siècle, un article consacré au problème de *l'Attribution de la décoration de l'hôtel de Lauzun* (trad.), page 66

The article of Dr. W. R. Valentiner is part of the series of articles to appear later in the Volume of Essays in Honor of Hans Tietze.

Reproduced on the cover : The Master of the Morrison Triptych, Simon Van Herlam. — The Adoration of the Kings. — Johnson Coll., Philadelphia, Museum of Art. (Detail.)

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly;

Single copy : \$ 2.00 or 15/-

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602